Anno I, fasc. 1, 25 febbraio 2015

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Le ragioni di una presenza, di Domenico Panetta ……………………………….. p. 7

Programma, di Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani …………….……... p. 11

Filologia ……………………………………………………………….…… p. 15

Le varianti della Velia *di Bruno Cicognani: edizioni a confronto*, di Maria Panetta ………………………………………………………………………................ p. 17

Abstract: *The author, who has just edited the critical edition of the most famous novel of Bruno Cicognani, entitled* La Velia*, for Mauro Pagliai publisher, examines the various printed editions of the novel, released for the first time in 1923, and illustrates all variants between Treves edition (1923), Arnoldo Mondadori edition (1934) and Vallecchi final edition (1958). Finally, she explains her work's philological criteria.*

Letture critiche ………………………………………………………… p. 47

Consistenza e caso. Idea e confini del neodadaismo da Cage a Pleynet e oltre, di Alessandro Gaudio …………………………………………………….… p. 49

Abstract: *Between the Sixties and the Seventies of the Twentieth Century, is emerging, within the Western culture, an intricate artistic path, along which presence and absence exchange their roles, following a capillary plot of identifications and differences which do not ever refer to the thing, but to a hypnotic subtext, to a secret and obsessive prosody. During the Sixties, on the hand of the literature as well, the motive which is carried on by the poets gathered around the French magazine «Tel Quel» assumes a configuration similar to that one pursued by the visual artists (as John Cage or Franco Verdi). In the wake of Marcelin Pleynet and of the other poets of «Tel Quel», since the second half of the Seventies, many write attempts grow in Italy (we will choose three of them within this essay): they are homologous to the French proposal but autonomous in respect to it. These poets, together with some of the mentioned visual artists, form what we are going to call* transavanguardia.

Terrore, territorio, mare. Note politiche a Machiavelli, Hobbes, Accetto, Agamben, di Marco Pacioni …………………………………………………………… p. 61

Abstract: *The author identifies a link between the words "terror" and "territory", considering the concept of the state in Machiavelli and Hobbes along that link. Through an analysis of the front-page of the* Leviathan *(1651), the author also emphasizes the size of the liquid dimension of Leviathan's power (also be found in* Bible*, in the book of Job) and, to Agamben's* Stasis, *the author interprets terrorism as planetary expansion of the civil war. The reflection on the theatrical dimension of power and dark (hidden under the curtain in the frontispiece of* Leviathan*) leads to a connection with the Torquato Accetto treaty* Della dissimulazione onesta. *With an eye to current events, the author indicates the liquefaction of the power of economic governance that now dominates the world political scene.*

Storia dell'editoria ……………………………………………………….... p. 71

Arthur Rackham. Ninfe a confronto: Undine *e* La Sirenetta, di Denise Sarrecchia ………………………………………………………………………….……… p. 73

Abstract: *In her contribution the author, who has already published a book on* Edizioni di classici. L'illustrazione per l'editoria dell'infanzia *(Rome,* Arbor Sapientiae *editore, 2013), outlines the personality of Arthur Rackham (1867-1939), a leading English illustrator of the Victorian era, and compares his illustrations of two nymphs: Undine and the Little Mermaid.*

Intervista con Roberto Chiesi del Centro Studi Pasolini di Bologna, di Serena Di Stefano …………………………………………………………………….…... p. 82

Abstract: *From long interview with Roberto Chiesi, head of Pier Paolo Pasolini Centre for Studies and Archives at the Bologna Cinematheque, a film critic and a distinguished scholar, emerges a complex profile of Pier Paolo Pasolini as an intellectual and as a director. Great attention is dedicated to the mystery of his death and to various assumptions in this regard, as well as films that have treated it.*

Terra matta *di Vincenzo Rabito: vicenda editoriale e aspetti letterari. Intervista a Luca Ricci*, di Enzo Fragapane ……………………………………………….. p. 99

Abstract: *After an introduction about Vincenzo Rabito (1899-1981), an illiterate Sicilian from Ragusa province, author of the manuscript entitled* Fontanazza, *is presented a long interview with Luca Ricci, curator, along with Evelina Santangelo, of Einaudi edition (2007) of the novel finally entitled* Terra matta. *The conversation focuses on editorial aspects of the work, on the lexicon of Rabito and his skills as a storyteller.*

Inediti e traduzione ……………………………………………………………... p. 107

In dialogo con Jacobo Cortines, un petrarchista del XXI secolo, di Matteo Lefèvre ……………………………………………………………………………….. p. 109

Abstract: *After an introduction to the contemporary Spanish poet Jacobo Cortines (1946), which also analyzes his vocabulary and his poetry, the author presents a brief interview with the poet on writing poetry as a form of happiness and about its Classicism. Here are some of Cortines lyrics in Spanish (1983-2014) soon translated into Italian by just Lefèvre.*

Recensioni …………………………………………………………………... p. 125

Una parete sottile di Enrico Regazzoni, di Claudio Morandini ……………….. p. 127

La terra del sacerdote di Paolo Piccirillo, di Sebastiano Bisson ……………… p. 130

Strumenti ………………………………………………………………… p. 135

Come scrivere una recensione, di Maria Panetta ……………………………… p. 137

Contatti …………………………………………………………………... p. 139

Gerenza …………………………………………………………………... p. 140

Editoriale

di Domenico Panetta

Le ragioni di una presenza

Il mondo dell'editoria è in crisi. Non è il solo settore a risentire dell'avversa congiuntura e non s'intravede l'uscita dal tunnel.

Il malessere ha cause profonde, strutturali e congiunturali, le cui radici non appaiono sempre chiare e pienamente comprensibili ai più. Sconvolgimenti planetari di varia natura, gravità e durata hanno modificato i precedenti equilibri, destabilizzando vaste aree del globo terrestre. Diventa, quindi, importante un'analisi critica di quanto sta avvenendo, per bene individuare gli strumenti strategici, politici, culturali ed operativi idonei ad affrontare le criticità che si vanno manifestando nel mondo. Bisogna sapersi meglio interrogare sul da farsi.

Nella ricerca di soluzioni adeguate alla gravità del momento, le facilonerie non servirebbero a nulla, anzi potrebbero aggravare e rendere cronici i disagi, irrecuperabili i ritardi. Periodi di crisi si sono spesso avuti nel corso dei millenni, ma i sistemi culturali, produttivi e sociali li hanno, alla lunga, saputi aggredire in modo adeguato, sfruttando le esperienze in precedenza accumulate e spingendo in avanti i confini del possibile e delle civiltà.

Oggi la crisi in atto è aggravata da una sfiducia diffusa, che paralizza i propositi di ricercare percorsi nuovi, e maggiori e diverse opportunità. Ne deriva una situazione di stallo che preoccupa non poco, ritarda le soluzioni appropriate, aggrava

la disoccupazione, crea numerose correnti migratorie e condiziona le spinte trainanti dei sistemi più robusti, indebolendoli.

Eppure, sarebbe ingiusto attribuire la responsabilità di quanto sta avvenendo all'insufficienza delle risorse disponibili, al ritardo del progresso scientifico e tecnologico, alle difficoltà incontrate nel comunicare. Oggi, le nuove scoperte, continue e spesso sconvolgenti, non producono risultati rispondenti alle attese perché mancano i filtri presenti nelle società più stabilizzate e ricche di valori condivisi; oggi, mancano la visione complessiva dei fenomeni e l'esatta percezione delle ricadute possibili degli interventi più organici: è latente il solidarismo sociale planetario.

Essere culturalmente e pienamente presenti, in un mondo che pone problematiche complesse e continuamente mutevoli, non sarebbe comunque facile, anche perché tali problemi non vengono sempre percepiti organicamente e tempestivamente.

Eppure, nel mondo cresce il desiderio di dischiudere nuovi scenari, di accrescere gli interventi relazionali, di sfuggire alla morsa dell'inattivismo che caratterizza, per certi aspetti, le società in cui viviamo.

La diffusa alfabetizzazione digitale e le crescenti occasioni di entrare in relazione con altri sistemi culturali presenti sul pianeta Terra ci consentono di approfondire le conoscenze reciproche e di assicurare più ampli confini alle relazioni culturali; ci permetterebbero anche di poter individuare meglio i valori umani largamente presenti nella nostra cultura; imporrebbero una presenza attiva e propositiva per difendere quello che la civiltà che abbiamo faticosamente costruito ritiene da conservare e da rimodellare; ci invogliano, comunque, a costruire il futuro alla luce dei progressi culturali, scientifici e tecnologici finora realizzati.

Stiamo entrando, con sempre maggiore decisione e positivi risultati e con qualche titubanza, in una fase digitale e scientifica che ci spinge a rivedere e ridefinire i nostri modelli culturali, ad ampliare gli spazi del possibile. Non può sfuggire l'importanza di gestire al meglio il momento storico che stiamo

attraversando. Il contributo che ciascuno di noi, in punta di piedi, può assicurare all'innovazione richiede disponibilità a rinnovarsi e a incidere positivamente sulla struttura esistente. Certo, una ripresa diffusa e consistente aiuterebbe molto i sistemi a riprendere il cammino con benefici che si rifletterebbero positivamente anche sul composito mondo dell'editoria, cosa possibile, auspicabile e da incentivare con politiche adeguate.

Nell'attesa dei cambiamenti e per pungolarli, serve uno sforzo di aggiornamento delle capacità individuali e collettive, servono interventi decisi e lungimiranti per combattere le nuove forme dell'analfabetismo tecnologico e scientifico-produttivo e quanto altro ostacoli il radicarsi di una cultura meglio percepita nel proprio valore e più diffusa: problematiche che richiedono nuovi sforzi, che giustificano questa nostra presenza e che ci spingono a immaginare nuovi confini del possibile.

Le occasioni per crescere non mancano; bisogna saperle sfruttare e fare in modo che i benefici ricadano su tutti e in modo diffuso. Questa dovrebbe essere una priorità di ogni buon governo, al quale si dovrebbero assicurare, in tale ottica, sempre maggiori spazi operativi.

Programma

«Diacritica» è una **rivista indipendente** e ad accesso libero (*open access*) che si occupa prevalentemente di filologia, critica letteraria e storia dell'editoria, non lesinando, all'occorrenza, aperture su importanti temi di attualità, approcci interdisciplinari e sguardi comparatistici. Il suo titolo prende spunto dai "segni diacritici", quei segni adoperati soprattutto nell'ambito dell'ortografia e, dal filologo, nel proprio lavoro specialistico, ma allude fonicamente anche alla sfera dell'ermeneutica e dell'interpretazione: della critica letteraria.

La freccia all'arco della lettera "D" sta a indicare una volontà di impegno militante e di pungolo, e la direzione del futuro come proiezione ideale di intervento.

Il primo obiettivo che ci proponiamo è di **pubblicare edizioni**, **accertate filologicamente** ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione filologica si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni testuali.

Saranno, in secondo luogo, accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di **itinerari critici mai battuti**.

Terzo polo d'interesse della rivista sarà l'approfondimento della **storia dell'editoria**, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'*iter* di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni

teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Non mancheranno una sezione dedicata alle recensioni e una alla **segnalazione dei libri** pervenuti in redazione. Si valuterà, eventualmente, la possibilità di pubblicare degli inediti di poesia e prosa contemporanee che dovessero risultare particolarmente interessanti e parere esteticamente validi; nella stessa sezione, verrà dedicato spazio a **traduzioni di testi** da altre lingue e a contributi teorici e critici in materia di traduzione e **traduttologia**. Le recensioni, però, contrariamente al costume attuale e in voga, non si limiteranno a riassumere il contenuto dei contributi o dei volumi, per poi farne un generico elogio, ma entreranno nel merito di dati e impostazioni metodologiche, mirando a formulare, alla fine, una vera e propria **valutazione argomentata** del libro letto, in vista di un utile recupero dell'iniziale, importante funzione (informativa, interpretativa e valutativo-argomentativa) della tipologia testuale "recensione".

«Diacritica» accoglierà articoli e lavori di studiosi seri che, **indipendentemente dai titoli** (accademici e non), si segnaleranno per accuratezza, precisione, validità di approccio metodologico, passione per la ricerca e **qualità della scrittura**, meglio se limpida e fluida: un apposito **Comitato scientifico** deciderà dell'opportunità o meno di pubblicare i contributi ricevuti, che dovranno essere redatti nel rispetto delle norme redazionali scaricabili dal sito. I suoi fondatori sperano, in tal modo, di poter offrire una possibilità di pubblicazione a tutti quegli studiosi che, pur meritevoli e capaci, non dispongono di contatti utili e di rapidi canali di accesso ad altre riviste di fama e di pregio. In alternativa, ci si avvarrà di un sistema di doppio *peer rewiew* anonimo.

Nell'ottica, poi, di una necessaria e non più prorogabile **valorizzazione del lavoro intellettuale**, da tempo sminuito e ultimamente sempre più colpevolmente svilito nella propria rilevanza socio-culturale e nella propria dignità, «Diacritica» s'impegna a retribuire ogni singolo pezzo che dovesse uscire sulla testata: dall'edizione critica, all'articolo, all'intervista, alla recensione. Non disponendo i suoi

fondatori di cospicui patrimoni aviti e non potendo, in genere, vantare consistenti retribuzioni per le proprie prestazioni lavorative, nella fase iniziale per ogni articolo pubblicato «Diacritica» corrisponderà simbolicamente – ma provocatoriamente – al collaboratore **2 euro netti**, cui si sommerà il versamento dei relativi contributi da parte dell'amministrazione del periodico; in tal modo, ci si augura di poter almeno sostenere alcuni giovani nel conseguimento del tesserino da giornalista pubblicista e, soprattutto, d'iniziare a porre un argine alla consuetudine diffusa di fare affidamento sul lavoro gratuito di studiosi spesso anche altamente qualificati, al fine di valorizzarne al meglio la professionalità tramite un riconoscimento non meramente formale.

La rivista verrà redatta prevalentemente in italiano, ma ogni articolo presenterà un *abstract* di almeno 4 righe in **inglese**; verranno, altresì, accolti anche contributi in altre lingue, purché inerenti agli interessi e alle tematiche trattate su «Diacritica». Alcuni lavori particolarmente estesi e complessi potranno essere suddivisi in parti e uscire su più fascicoli consecutivi; per incoraggiare e alimentare un libero scambio di vedute e un proficuo dibattito intellettuale, verrà eventualmente concessa la **possibilità di replica** sul numero successivo a quello che dovesse originare la *querelle*.

La scelta della pubblicazione telematica risponde, di certo, a una necessità di contenimento delle spese iniziali, ma in primo luogo deriva dalla volontà di avvalersi delle **risorse del digitale**, sfruttando i molteplici vantaggi dell'applicazione dell'informatica alle discipline di ambito umanistico, al fine di un'ideale conciliazione tra tecnologia e *studia humanitatis*. La rete permette, inoltre, di raggiungere più velocemente un pubblico internazionale di specialisti interessati alla lingua e alla cultura italiane, semplificando gli scambi di opinioni e la circolazione delle idee, allo scopo di contribuire alla creazione di quella **Comunità scientifica internazionale** che è il sogno di ogni ricercatore. Ci si riserva, però, la possibilità, in futuro, di prevedere la pubblicazione in cartaceo di alcuni numeri monografici, su temi di particolare rilevanza o interesse che verranno delineati nell'*Editoriale*.

«Diacritica» uscirà il giorno 25 di tutti i mesi pari: tale cadenza bimestrale ha il fine di evitare lunghe e spiacevoli attese per la pubblicazione dei saggi, a vantaggio del loro aggiornamento bibliografico e della tempestività degli interventi.

Ci auguriamo che la nostra iniziativa editoriale, pur nella difficile congiuntura attuale, possa sortire l'effetto di far appassionare alla filologia e alla ricerca alcuni giovani studiosi, volenterosi e brillanti, che meritano fiducia e incoraggiamento, risvegliando l'entusiasmo anche dei più navigati e disillusi.

Roma, 31 dicembre 2014

Maria Panetta e *Matteo Maria Quintiliani*

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Le varianti della Velia *di Bruno Cicognani: edizioni a confronto*

Jole Soldateschi[1] ha datato agli anni 1920-1923 la prima stesura della *Velia* di Bruno Cicognani (1879-1971), romanzo assai noto dell'autore fiorentino premiato nel 1955 col Premio Marzotto e nel 1962 col Feltrinelli: l'autografo reca, nel frontespizio, il titolo *La Velia* e il sottotitolo, poi cassato, *Miserie umane* (ma nella prima pagina il titolo originale, *Il Borini*). Come precisato dalla studiosa, si tratta di un «abbozzo sottoposto a continui e consistenti ripensamenti; la narrazione è spesso interrotta, senza soluzione di continuità, da pagine recanti minute di lettere di carattere professionale e privato, note di diario, appunti per progetti letterari *in fieri*»[2].

Nell'Archivio Cicognani, conservato e ordinato dal figlio Dante nella casa di Via Laura, oltre al suddetto autografo del *Borini*, erano custodite, tra i ricchissimi materiali presenti, sia le pagine 1-4 del manoscritto originale consegnato all'editore Treves per la prima stampa del 1923 – che recano «varianti assai consistenti (di struttura, di contenuto, di lingua) rispetto al testo definitivo»[3] –, sia le prime bozze a stampa, non impaginate e numerate a cifra dall'autore da 1 a 160, corrette tra aprile e maggio del 1923 (che presentano altre «numerose varianti»[4] rispetto all'impaginato e al volume): di tali documenti (ormai da alcuni anni conservati presso il Fondo Bruno Cicognani, acquisito al patrimonio della Biblioteca Marucelliana di Firenze tramite acquisto nel 1990)[5] non si è tenuto conto nell'edizione Pagliai appena allestita da chi

[1] Cfr. *Bruno Cicognani. Documenti, autografi, opere*, a cura di J. Soldateschi, Firenze, Biblioteca Marucelliana, 1980, pp. 28-29, n. 33.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 29, n. 34.
[4] Ivi, p. 29, n. 35.
[5] Il fondo è composto da una biblioteca di 2.500 fra volumi e opuscoli a stampa e da un archivio di famiglia nel quale si conservano i manoscritti delle opere edite ed inedite di Bruno Cicognani, una rassegna stampa e molta corrispondenza con personalità letterarie ed artistiche più significative della prima metà del Novecento. Altre notizie sono reperibili nell'archivio SIUSA-personalità. Ringrazio la gentilissima dott.ssa Silvia Fusco della Biblioteca Marucelliana per tali informazioni.

scrive[6], che, in linea con i criteri generali dell'operazione editoriale diretta da Marco Dondero (di ripubblicazione in edizione critica delle *Opere* di Cicognani con nuove introduzioni e più esaustivi commenti), si basa solo sui testimoni a stampa.

In ordine cronologico, tra gli anni Venti e gli anni Settanta, si sono susseguite le seguenti edizioni della *Velia*: Treves 1923 e 1930; Arnoldo Mondadori 1934, 1942, 1943, 1945; Vallecchi 1948; Hoepli 1952; Vallecchi 1954, 1958 (nella collana dei «Classici», in 850 esemplari numerati e firmati dall'autore; e in «Tutte le opere di Bruno Cicognani»); Hoepli 1958; Vallecchi 1959; Hoepli 1963; Vallecchi 1966; Mondadori 1968; Vallecchi 1969; Longanesi 1970 e 1973; Vallecchi 1979.

I criteri dell'edizione Pagliai 2015 (P15)

Come accennato, la suddetta edizione critica Pagliai (P15) è stata condotta da chi scrive sulla base del testo rivisto e licenziato dall'autore in occasione dell'edizione Vallecchi dei suoi *Opera omnia*, avviata nel 1955 con la pubblicazione delle *Novelle* (la *Velia* uscì nel 1958: cfr. *supra*): in essa tutte le oscillazioni morfologiche sono state fedelmente rispettate, trattandosi – appunto – dell'ultima volontà dell'autore. Si è deciso anche, in linea di massima, di non intervenire per sanarne alcune incongruenze interpuntive o per adeguare sistematicamente l'uso dei segni diacritici alle consuetudini di oggi (ad esempio, è stata rispettata la tendenza di Cicognani a ripetere anche più volte i due punti nel corso del medesimo periodo; e non si è intervenuti nei casi in cui utilizzava coppie di virgole come fossero parentesi tonde, inserendovi all'interno anche punti interrogativi o esclamativi), trattandosi di prosa narrativa, nella quale la punteggiatura può avere anche funzione enfatica.

Sono solo stati aggiunti, secondo l'uso vigente, i punti fermi mancanti, anche dopo la fine dei discorsi diretti, a chiudere tutti i periodi. Ed è, al contrario, parso più opportuno, seguendo l'uso tipografico ormai consolidato, sia eliminare il punto fermo presente spesso, dopo i tre puntini sospensivi, in fine di frase[7], sia spostare al di fuori

---

[6] Cfr. B. CICOGNANI, *La Velia*, ed. critica a cura di M. Panetta, Firenze, Mauro Pagliai editore, 2015, i. c. s. (d'ora in avanti, ci si riferirà a questa edizione indicandola con la sigla P15).

[7] Devo a una conversazione con Raffaele Marciano (Aguaplano Editore) il ricordo e l'efficace messa a fuoco

della tonda (o dopo il secondo trattino lungo) i pochi punti fermi che figuravano subito prima della chiusura delle parentesi.

Per non discostarsi troppo dai criteri fissati nelle prime due edizioni Pagliai dei volumi di *Novelle* di Cicognani, curate rispettivamente da Alessandra Mirra e Valerio Camarotto e uscite nel 2012, in P15 si è deciso di rispettare anche la grafia adottata da Cicognani per le forme del verbo avere, scritte senza aspirazione ma corredate di accento grave («ò», «ài», «à», «ànno»/«àn»); nel cap. XIV, una voce verbale «ài» con accento acuto è stata, dunque, corretta. Invece, è stata rispettata l'oscillazione, tra forma dittongata e non, di certi sostantivi, aggettivi o forme verbali (ad es., «nòvo»/«nuovo», «nòva»/«nuova» *etc.*), avendo rilevato che, in genere, quella non dittongata viene da Cicognani adoperata, nel parlato o nel discorso indiretto libero, a fini mimetici (la stessa unica occorrenza di «ovo» – cui in P15 non è stato aggiunto l'accento grave, data l'impossibilità di confonderlo con un suo omografo di diverso significato –, nel cap. XIV, è riconducibile a un'espressione popolare: «diventò un ovo»).

Facendo un confronto con alcune coeve edizioni Vallecchi di opere letterarie, si è rilevato che la presenza degli accenti all'interno di parola non è riconducibile a delle norme redazionali stabilite dall'editore; per tale ragione, si è deciso di mantenere i suddetti accenti in P15, come un tratto caratteristico della scrittura di Cicognani. Esempi: «mi vòlto», «biàscica», «cércine», «nòvo» (3 occorrenze in tutto, a fronte di 22 casi con dittongamento, «nuovo»; 3 occorrenze in tutto di «nòva», ma 11 di «nuova»), «fòco» (2 occorrenze nel cap. I; l'unica senza accento è stata in P15 adeguata alle altre, aggiungendolo, nel cap. XX; si rilevano, invece, 10 casi di dittongamento in «fuoco»), «s'accòrse» (4 occorrenze: capp. I, VII, XIII, XVIII; una senza accento del cap. XIII è stata modificata per analogia in P15; la voce verbale è distinta dall'«accorse» del cap. II, che viene da "accorrere"), «òmo» (7 occorrenze in tutto, a fronte di 38 occorrenze di «uomo»), «batùfoli», nel cap. I; «dètte» (14

del contesto in cui nasceva questa consuetudine, negli anni in cui si adoperava perlopiù la Monotype, introdotta in Italia a partire dal 1903.

occorrenze in tutto), «Nastasìa» (tra le 97 occorrenze del nome, l'unica senza accento è stata in P15 adeguata alle altre), «ùzzolo», «piòlo» (2 occorrenze: capp. II e V), «sùbito» (19 occorrenze in tutto; in un caso, nel cap. XIII, in P15 è stato corretto l'accento acuto sostituendolo col grave), «entràtigli», «ànsito», «téccola», «èbete», «tànghero», «tórsolo», «òmo-cavallo», nel cap. II; «zàngole», «cazzòla» (un'occorrenza; l'altra senza accento è stata normalizzata in P15, nel cap. II), «céntina», «abbiàtene», «oblìo» (2 occorrenze: capp. III e XIV, quest'ultima in maiuscolo), «vàcci» (3 occorrenze in tutto), «séguita» (3 occorrenze in tutto), «piòli», «cartapècora», «bòno» (3 occorrenze in tutto, nei capp. III e VIII; l'unica senza accento è stata normalizzata nel cap. VIII di P15), «rivòltosi», «fósségli», «lavorìo» (2 occorrenze), «vôlta» (nel senso di 'elemento architettonico'; negli altri casi, col senso di 'turno', l'accento non è presente; la locuzione «dar di vòlta il cervello» è contrassegnata dall'accento grave, nel cap. XVIII); «dài» (2 occorrenze della II persona singolare del presente indicativo di "dare", nei capp. III e IV, distinta dagli altri 15 casi della preposizione articolata «dai»), «ciòtola» (un'occorrenza, a fronte di nessuna senza accento), nel cap. III; «omiciàttolo» (3 occorrenze nel cap. IV; una quarta senza accento, nel cap. VII, è stata normalizzata in P15), «pàrami», «tégolo», «méscita», nel cap. IV; «Badìa» (2 occorrenze: capp. IV e XII), «bugigàttolo» (2 occorrenze: capp. V e IX), «scrivanìa» (9 occorrenze in tutto, nel cap. V, nel IX, 3 nel XVII, nel XVIII, 3 nel XIX; 2 senza accento sono state normalizzate in P15, nei capp. V e IX), «sdrùcciolo», «viùcola», «viùcole» (2 occorrenze nel cap. V), «béttola», nel cap. V; «brulichìo» (2 occorrenze: capp. VI e VII), «luccichìi» (2 occorrenze: capp. VI e VII), «sciccherìe», «signorìa», «figùrati», «cutréttola», «dìttamo» (2 occorrenze: capp. VI e XIV), nel cap. VI; «sussurrìo», «scoppiettìo», «mano-batùfolo», «solatìo» (capp. VII e XII), «bugìa» (2 occorrenze, nel senso di 'candeliere', nei capp. VII e XIII; un'occorrenza, invece, nel cap. II, nel senso di 'menzogna' e nella forma «bugia»), nel cap. VII; «Àpriti», «tremolìo» (2 occorrenze: capp. VIII e XV), «bramosìa» (2 occorrenze nel cap. IX; gli altri 3 casi senza accento, nei capp. VIII, IX e XII, sono stati normalizzati in P15), «godìo», «cécce», «bisbìglio» (l'altra

occorrenza senza accento, nel cap. X, è stata normalizzata in P15), «fluttuàvagli», «abbandonàvalo», nel cap. VIII; «avvézzati» (contrapposto a un participio con funzione aggettivale «bambini avvezzati male»), «sèrvitene», «spèrpero», «libréttine», «impóstisi», «cercàvale», «appiccàvagli», «présolo», nel cap. IX; «fièvole», «dàcci», «aiùtaci» (nell’edizione Treves 1923 e in quella Mondadori 1934 con accento acuto; nell’economica Vallecchi del 1954 senza accento), «gócciolo», «cascàggini», nel cap. X; «brillìo» (3 occorrenze nei capp. XI, XII e XIII), «strìggine», «èrpete», «cocùzzolo», nel cap. XI; «buttàvasi», «brusìo», «cióndolo», «rièccoli», «séguita», «querciòla», «nostalgìa», «rósi», «poggiòlo», «Palàncola», «tónfani», «ròsa» (quest’unica occorrenza con accento grave è stata adeguata alle altre 7 in P15, considerando che il termine senza accento compare, come sostantivo, 4 volte e, come aggettivo, altre 3), «scòrse», «cattivèria» (2 occorrenze nello stesso capitolo XII), «trèmuli», «pendìo», «sciacquìo», «aiòle» (nessun caso di dittongamento), nel cap. XII; «arruffìo», «lègge», «Sìi», «còprono», «brillìo», «règolati», «vàttene» (4 occorrenze in tutto, di cui 3 maiuscole nel cap. XVII), «vòlte» (nel senso di ‘rivolte’), «subìto» (2 occorrenze: capp. XIII e XVII, di cui la prima aveva accento acuto nelle prime due edizioni), «frenesìa» (2 occorrenze nei capp. XIII e XIV; la terza, senza accento, è stata normalizzata nel cap. XII di P15), nel cap. XIII; «pèneri», «còlta», «vanèsii», «manìa», «méssaci», «bizzèffe», «séguiti», nel cap. XIV; «gemitìo», «Riéntrano», «Confèssalo», «Ricòrdati» (2 occorrenze: capp. XV e XIX), «gòmena», «aspèttatela», «rodìo», nel XV; «lavorìo», «balbettìo», «Pòsale» (2 occorrenze, di cui la seconda minuscola, nel cap. XVII), «Guàrdati» (2 occorrenze maiuscole nella stessa pagina), «bracciòlo», «vòmito», nel XVII; «mormorìo», «capitàtogli», «Guàrdino», «corsìe» (3 occorrenze nello stesso capitolo), «balìa», «buacciòla», «Dùbito», «scòrporo», «dànno», nel cap. XVIII; «méssosi», «trùcia», «giùggiola», «pènsaci», nel cap. XIX; «cinguettìi», «gridìo», «Lasciàmola», nel XX[8].

[8] Nella mia *Nota al testo* dell’edizione Pagliai 2015 sono stati indicati solo i casi più significativi, mentre il precedente elenco è completo.

Nelle note della citata edizione Pagliai, oltre al commento e alla spiegazione linguistica di termini ed espressioni del vernacolo fiorentino o del dialetto toscano (come «sbuzzano», «quartiere», «strappina», «si diacciasse», «aveva roba in corpo», «giovanina», nel cap. I; 5 volte «mota», nei capp. I, IV, XIV; 2 volte «dimolto», nei capp. I e VI, e 5 volte «di molto», nei capp. II, X, XIII per 2 volte, XIX; «ùzzolo», «téccola», «Sprangaio», nel cap. II; «scalei», «cassetta», «piòli», «sottoveste» nel senso di 'panciotto', nel cap. III; «goletto» nei capp. III e XI; «bossolo», nel senso di 'bosso', sempre nel cap. III; «cassina», «'unn'ò» per 'non ho', «piovigginare», «sgrondo», «tégolo», «zozza», «di molti», nel cap. IV; «zuccottino», «consolle», «sizio», «trucio», nel cap. V; «marmate», «giranio», nel cap. VI; «riparando a», «cianume», «schiribilloso», «rocchio», «pioppino», «rinficosecchita», «spengere», nel cap. VII; «librèttine», «smessa», nel cap. IX; «spiombante», «sgallato», nel X; «frinzelli», «strìggine», nel cap. XI; «pezzole», «bubboli», «stacciavano», «bercio», «far querciòla», «solatìo», «diaccia» – ma nel romanzo si trovano anche «diaccio» e «si diacciava» –, «riscontro», «rimpulizzita», «sgorato», «cretti», «strabuzzan», «pannolano», «non fo per dire», «spelluzzicava», «in tralice», «in capelli», nel cap. XII; nel cap. XIII un più ricercato termine toscano «padule» viene sostituito nell'edizione Vallecchi del 1958 con «palude»; «sodisfazione», «succiare», «neanco», nel cap. XIII; «abbiadati», «si raffreschino», «stento», «bardotti», «radici», «smencito», nel XIV; «mezzina», «girani», nel cap. XVI; «straccali» e «bruci», nel XVII; «spelluzzicando», «cammino», «zanella», nel XVIII; «trùcia», «rificolone», «l'à un dicatti», «serviti», nel XIX; «camorro», «è grassa se…», «quartiere», «violi», nel XX)[9], anche popolare (come «trimpellò», nel cap. II; «si scompannava», «suzzata», «briaco», «fradici intinti», nel cap. IV; «imbecherare», nel cap. VI; «godìo», nel cap. VIII; «accosto» nel senso di 'accostato', nel cap. X; «Moscon d'oro», nel cap. XI; «sei per l'oche», nel XII; «trimpellando», nel cap. XIII) o famigliare (come «non à un becco d'un quattrino», nel cap. I; «a cécce», nel cap. VIII; «peso» nel cap. IX e «pese», nel cap. XIV; «rimpulizzito», nel cap. XIX),

[9] Anche tale elenco risulta completo in questa sede, mentre nella mia *Nota al testo* dell'edizione Pagliai 2015 sono stati indicati solo alcuni esempi rilevanti. Lo stesso vale per le tre elencazioni che seguono.

oppure di regionalismi vari (come «vanno a giro», «s'era svenuta», nel cap. I; «buono di», nel cap. II; «bachi», «raccattò», nel cap. IV; «raccattato», nel cap. VII; «traversini», nel cap. X; «poggiòlo», «greppi», «pruno», nel cap. XII; «scimunita», nel cap. XIV *etc.*) e voci gergali (come «nottante», nel cap. I), nonché di termini volgari (come «becco», nel cap. II), si trovano alcune informazioni utili a identificare luoghi e personaggi, e a ricostruire le vicende storiche cui si allude, nonché le varianti sostanziali emerse dalla collazione del testo con quello pubblicato nelle edizioni Treves, del 1923 (la prima edizione), e Arnoldo Mondadori, del 1934, ad eccezione di quelle meno significative e di quelle relative alla grafia, ai segni interpuntivi e alle maiuscole, di cui si dà conto dettagliatamente di seguito.

Le edizioni Treves 1923 (T23) e Mondadori 1934 (M34): le varianti

Al riguardo, si precisa che, come rilevato nelle note di commento dell'edizione Pagliai, con l'eccezione di pochi refusi (come «in», al posto di «in cui», e «sè stessa», nel capitolo X; «E per» invece di «E pur», nel capitolo XVII) o sospetti tali («Antonina» al posto di «Annina», sempre nel capitolo X) presenti in quella Mondadori, sono emerse due sole varianti sostanziali tra le edizioni sopra menzionate (del 1923 e del 1934), oltre a una sostituzione di caporali con apici doppi (nel cap. XI dell'edizione Treves, si leggeva, infatti: «il vispo ritorno a Musette», posta tra apici doppi nella Mondadori): l'eliminazione, nella seconda edizione, di due brani del capitolo XVII, il primo riferito alla Velia («Chi le avrebbe mai detto che anch'ella avrebbe scoperto dentro di sé, fuori di sé, da per tutto, un'altra vita, sotto, che non supponeva affatto esistesse, una vita affiorante in una suscettibilità così pronta e mossa che cose e creature, a cominciar da lei, erano altre, via via, erano nuove, staccate quasi, in certi momenti, dal corpo? Allora è che un nonnulla dell'usata realtà à forza di far mancare il respiro. Si sa: sono istanti, accenni, punte di gioia, fuggitive dolcezze; ma, ignoto, è presente un intimo senso che tale stato è per breve ora, è un'illusione, un inganno, per cui ciò che allora si prova s'abbraccia così strettamente, si fa così nostro che rimarrà poi nella vita, per tutta la vita, come la sola cosa vera, la

sola cosa non vana e caduca che sia stato concesso godere. E non importa che lì fosse il seme di tutto il dolore di poi: più fiero il dolore e più sospiroso il ricordo») e il secondo alla vita («onde questa diventa bella e gioiosa e degna in tutto d'essere vissuta, e non più esiste dolore e non miseria: l'immortalità, l'infinito, Iddio non sono più miti e chimere, sono verità presenti, che si rivelano a ogni momento, in qualunque cosa, e il cuore ne resta inondato e anelante»). Da rilevare, inoltre, nel capitolo III, la variante «che egli aveva corso» (presente solo in Treves 1923), abbandonata già dal 1934 («che lui aveva corso»).

L'edizione Pagliai 2015

Si è ritenuto, discostandosi lievemente dall'indirizzo generale dell'edizione Pagliai delle *Opere* di Cicognani, diretta da Marco Dondero, di fornire in nota, in P15, indicazioni relative non solo alle varianti sostanziali (tutte registrate nelle note di commento), ma anche ad alcune meno significative, data la grande fortuna del romanzo, l'opera più conosciuta e letta di Cicognani, già uscita più volte in svariate edizioni, anche recenti (ad esempio a Firenze, presso Giunti, nel 1997, a cura di Stefano Carrai, che ha scelto di dare il testo della prima edizione; e a cura di Jole Soldateschi, Firenze, Polistampa, 2003 *etc*.), e fin dagli anni Quaranta oggetto delle attenzioni di note case di produzione cinematografica italiane come Scalera Film e Lux Film: tale ricchezza di annotazioni, a giudizio di chi scrive, rappresenta un valore aggiunto rispetto alle edizioni precedenti, ai fini sia di uno studio specialistico dell'opera sia di una lettura più consapevole da parte di lettori occasionali o di appassionati, e contribuisce a giustificare la ripubblicazione di questo testo, più letto e noto degli altri, con un nuovo e più ampio commento, specie storico-topografico e linguistico[10].

[10] Per le spiegazioni linguistiche, in P15 si è ricorsi per lo più al notissimo dizionario Tommaseo-Bellini (UTET 1861-1879), al *Vocabolario dell'uso toscano* di Pietro Fanfani (Barbera 1863), al *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia (UTET) e al *Vocabolario* Treccani; tra gli altri, è stato, a volte, consultato anche il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani (Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1907).

Le edizioni prese in esame della *Velia* vengono citate tramite l'uso di sigle, il cui prospetto viene riprodotto di seguito, in ordine cronologico (come già precisato, all'edizione economica Vallecchi del 1954, in seguito indicata come V54, si è fatto solo qualche cenno, anche a causa della presenza in essa di numerosi refusi, di qualche errore e di lezioni banalizzanti quantomeno di dubbia attendibilità, a giudizio di chi scrive):

- T23 = B. Cicognani, *La Velia*, Milano, Treves, 1923;
- M34 = B. Cicognani, *La Velia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1934;
- V58 = B. Cicognani, *La Velia*, Firenze, Vallecchi, 1958.

La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: tutte le varianti sostanziali

Nella collazione tra il testo dato in T23 e M34 e quello edito, invece, in V58, sono state considerate varianti sostanziali (come illustrato, tutte registrate nelle note di commento di P15): le sostituzioni lessicali tramite sinonimo, iperonimo o iponimo; il cambio di congiunzione (per esempio, una disgiuntiva con una coordinante) con conseguente modifica del significato; i tagli o le aggiunte di interi paragrafi o di avverbi, locuzioni avverbiali, aggettivi, apposizioni, pronomi, complementi; i passaggi significativi dal singolare al plurale e viceversa; il passaggio di un elemento della frase da soggetto a complemento; i casi di preferenza per la variante dialettale, ai fini di una maggiore aderenza al parlato, e quelli che vanno in direzione opposta; le varianti di concordanza tra sostantivo e aggettivo; le riduzioni del numero delle voci di un'elencazione; il cambio di tempo verbale; l'aggiunta di una voce verbale; ovviamente, le modificazioni di intere frasi *etc.*

Nel dettaglio, nel capitolo 1 si rileva: la sostituzione di «seno» con «petto» e di «o» con «e»; un paragrafo, presente nelle due precedenti edizioni, viene eliminato dalla Vallecchi 1958 («Prima però di perder conoscenza, fece capire, con gran fatica, alla donna che l'assisteva, che gli chiamasse Beppino, perché aveva bisogno di dirgli

una cosa, a lui solo»); «a sdraio» diviene «sdraiato»; «poteva» diviene «le riusciva di».

Nel cap. II: «quegli che» diventa «chi»; viene aggiunta una precisazione spaziale («alle spalle») e sostituita la congiunzione coordinante («ma» diviene «e»); si rilevano, inoltre, l'aggiunta di un avverbio («sùbito») e la soppressione di un «anche».

Nel cap. III: soppressione di un «ne» partitivo che segue a un «non»; eliminazione di una parola più volte ripetuta nella stessa frase («insieme»); passaggio di un elemento della frase da soggetto a complemento («e l'unghie nere» diviene «e con l'unghie nere»).

Nel cap. IV: «fallimento e» diviene «fallimento, che»; «sola» diviene «sola: col cognato». Si registrano, inoltre: un caso di eliminazione di «mai» («una, mai, di» diventa «una, di»); la soppressione del pronome «io» in una sequenza di cinque «io» consecutivi (da 5 diventano 4); un caso di preferenza per la variante dialettale («non può» diviene «'un può»), al fine di una maggiore aderenza al parlato, e uno opposto («'un» diviene «non»); il termine «sensibilità» (T23, M34 e V58) viene sostituito con «sensualità» solo in V54 (con una banalizzazione, a giudizio di chi scrive).

Nel cap. V: un caso di soppressione del pronome «io» («non so se io m'ingannassi» diviene «non so se m'ingannassi»); «messali» diviene «libroni».

Nel cap. VII: eliminazione della ripetizione consecutiva della stessa espressione per due volte («dietro i "landò" – i "landò", a nolo» diviene «dietro i "landò" a nolo»); «dai legni» diventa «dalle carrozze» (cfr. cap. VIII); un caso di variante lessicale di verbo («si apre» diventa «si divide»); «di già» diviene «già»; soppressione di un «anche»; variante di concordanza di aggettivo («solino con le vele sgualcite» diviene «solino con le vele sgualcito»); «c'era di molta gente» diviene «c'era molta gente»; un caso di variante lessicale («della suggezione» diviene «del rispetto umano»); soppressione del «di» («sentono di già» diviene «sentono già»); piccola aggiunta esplicativa di un complemento d'agente («dalla cameriera»); un

altro caso di aggiunta («Beppino invisibile»); soppressione di «appunto» («pensando appunto» diviene «pensando»).

Nel cap. VIII: 2 volte «legno» diventa «carrozza» (cfr. cap. VII); eliminazione di «dentro» («e c'era, dentro, tutta la paura»); soppressione dell'aggettivo («l'immensa misericordia» diviene «misericordia»); «fuori di casa» viene semplificato in «fuori»; «era allora d'usanza» diviene «era allora usanza»; «repentinamente» diventa «a un tratto», che ricorre altre 35 volte nel romanzo.

Nel cap. IX: rilevante modifica del singolare «d'ombra» (riferito al mondo vegetale) nel plurale «d'ombre» (allusivo a delle presenze umane), che modifica il senso e aggiunge poeticità al passo (cfr. la nota n. 3 a p. 142 dell'edizione Pagliai 2015); «in quella che era venuta» diviene «nell'altra venuta»; «la cosa» diviene «quella cosa»; «in lei» diventa «in essa»; «abbagliava di sole» diventa «abbagliava al sole»; «più il sole» diviene «più sole»; «più» diventa «più che»; aggiunta di «mai» con valore rafforzativo («più» diviene «mai più»); aggiunta del determinativo («s'à coraggio» diventa «s'à il coraggio») e di «ora».

Nel cap. X: soppressione di «così» («corse, così, scalzo» diviene «corse, scalzo»); «delle» diviene «nelle»; solo in M34, un caso di sostituzione del nome «Annina» con «Antonina», poi modificato in V58; solo in M34, probabile refuso (è assente un «cui» che si rileva, invece, essenziale); «ritirate giù» diviene «ricomposte»; «se lo levava» diventa «se lo beveva»; «si vedeva» diviene «vedeva»; «d'aprir di più l'uscio» diviene «d'aprir l'uscio»; «che razza di rosolio fosse» diviene «che rosolio fosse».

Nel cap. XI: «appresso» diventa «dopo»; «la sua presenza» viene semplificato in «la presenza», «stata» diviene «che era stata»; «nella poltrona stata di sua madre» diviene «nella poltrona di sua madre»; in un elenco vengono aggiunti «i bottoni»; «restava» diviene «stava».

Nel cap. XII: «da dietro» diventa «da dentro»; «aver tanti soldi» diventa «tanti soldi»; «da ogni uscio, da ogni bottega, da ogni angolo» diviene «da ogni angolo»; «pruni» diviene «biancospino»; «quelli» diviene «i babbi ormai», con una ripetizione di «babbi» a fini enfatici; «cos'è» diventa «cosa sia»; «Era anche stanco» diviene

«Era stanco»; «dentro» viene precisato in «nell'intimo»; un meno appropriato «cattività» viene sostituito da «cattivèria»; «Del rimanente poi» diviene «Per dopo, poi»; viene del tutto eliminata la frase «Non ebbe bene fin a che non l'ebbe scovato e che, da sé sola, aiutandosi con un sasso, riuscì a farlo agire. Dalla punta della conchiglia schizzò lo zampillo»; si rileva un'aggiunta di «lei» per meglio evidenziare un cambio di soggetto; «gialli come di pruno» diviene «gialli come il pruno».

Nel cap. XIII: un ricercato «padule» muta in «palude»; «a sedere» diviene «seduto»; «vederle» diventa «vedere»; «umilianti» diviene «comuni»; «la faccia» diventa «il viso»; si rileva un'aggiunta di «affatto»; «suoi sotto le palpebre lunghe» diviene, più esplicitamente, «suoi seducenti dalle ciglia brune»; viene eliminata una "e" che precede il verbo essere («e è»); «madre» muta in «mamma» (cfr. cap. XVI).

Nel cap. XIV: «nuvola» diventa «nebbia»; «in» diventa «di»; «bisognava» diventa «bisogna»; «scontorti» diventa «bistorti»; «si godesse veduta» diviene «si godesse una bella veduta»; «E» diviene «Ed egli»; «cinquantina» diviene «sessantina»; «ben altrimenti» diviene «altrimenti»; «all'impresario» diventa «dall'impresario»; «E non è a dire come» diventa «E non si può immaginare come»; «e» diviene «o»; «tu, sì, tu, quali» diviene «tu, quali»; «cinque mila…. prima» diviene «cinque mila: le prime»; «nonostante facessero» diviene «per quanto facessero»; «colla pezzetta cambiandosela» si precisa in «con la pezzetta d'acqua vegeto-minerale, cambiandosela».

Nel cap. XV: «quello» diventa «quegli»; «favola anche» viene semplificato in «favola»; «sa» diventa «odora».

Nel XVI: viene eliminata la precisazione «un ufficiale di cavalleria, scioperato:»; «vestito nuovo» diviene «vestito»; «madre» diventa nuovamente «mamma» (cfr. cap. XIII); «Dopo di che,» diventa «Poi»; «giardino grande» muta in «giardino accanto»; «striscia» diviene «balza».

Nel XVII, un intero periodo figurava in T23 ed è stato, poi, eliminato: «Chi le avrebbe mai detto che anch'ella avrebbe scoperto dentro di sé, fuori di sé, da per tutto, un'altra vita, sotto, che non supponeva affatto esistesse, una vita affiorante in

una suscettibilità così pronta e mossa che cose e creature, a cominciar da lei, erano altre, via via, erano nuove, staccate quasi, in certi momenti, dal corpo? Allora è che un nonnulla dell'usata realtà à forza di far mancare il respiro. Si sa: sono istanti, accenni, punte di gioia, fuggitive dolcezze; ma, ignoto, è presente un intimo senso che tale stato è per breve ora, è un'illusione, un inganno, per cui ciò che allora si prova s'abbraccia così strettamente, si fa così nostro che rimarrà poi nella vita, per tutta la vita, come la sola cosa vera, la sola cosa non vana e caduca che sia stato concesso godere. E non importa che lì fosse il seme di tutto il dolore di poi: più fiero il dolore e più sospiroso il ricordo». Inoltre, sempre nel cap. XVII: «Per qualche mese egli parve» diviene «Egli per qualche mese parve»; «allora: com'erano vistosi! Le tornò» diviene «allora; le tornò». Il periodo «onde questa diventa bella e gioiosa e degna in tutto d'essere vissuta, e non più esiste dolore e non miseria: l'immortalità, l'infinito, Iddio non sono più miti e chimere, sono verità presenti, che si rivelano a ogni momento, in qualunque cosa, e il cuore ne resta inondato e anelante», presente solo in T23, viene eliminato già in M34. Ancora: viene soppresso un terzo «tutto», già ripetuto due volte in precedenza; «tu? che cosa» diventa «tu? Ma cosa»; «il rasoio» diviene «le forbici», con una scelta più realistica che allude all'abilità sartoriale della Velia; «di lei» diventa «piangente di lei».

Nel XVIII: «questionati» muta nel più colloquiale «bisticciati»; «corse» diviene «corsa» (probabile refuso delle edizioni precedenti); «seno» diviene «petto»; «Esperiente» diventa «Esperto»; «quella» diviene «questa»; «ma ora» diviene «ma»; «La si» diventa «Si»; viene aggiunta una voce verbale «è»; «la porta lì» diviene «la porta».

Nel XIX: eliminazione di «i testimoni» dopo «il perito»; «nel» diventa «dal»; «coi testimoni, il perito e i creditori» viene semplificato in «col perito e i creditori»; «a» diviene «di»; viene aggiunto un «sua»; «I testimoni» diventa «Il curatore»; «trascendere, ma mi compatisca» diviene «trascendere: la mi compatisca», espressione più aderente al parlato fiorentino; «in mano» diventa «a mano»; «in un orinatoio» diviene, più elegantemente, «nel vicolo del Cionfo».

Nel XX: «temenza» diviene «trepidazione»; «l'incanto» si semplifica in «"l'asta"»; «codesto» diventa «questo»; viene aggiunta «concessione di» all'espressione «per concessione di legge»; «se la rimediavano» diviene «la rimediavano».

Casi di modifica della frase: «che poi una serpe corre dentro la spina dorsale» diventa «per cui par che una serpe corra dentro la spina dorsale» (cap. II); «bicchierino che toccò» diviene «bicchierino, lo toccò» (cap. III); «c'era il travaglio col sonno» diviene «c'era ancora il contrastare col sonno» (cap. III); «che egli aveva corso» (presente solo in T23) diventa «che lui gli aveva corso» (in M34 e V58, cap. III); si registra un caso di ampliamento della frase («cupa, lo stesso male – quella non era che una difesa istintiva. – E, in più» diviene «cupa ereditata dal genitore suo vero, quella debolezza dei sensi al piacere ch'era stata nel momento del suo concepimento, in sua madre. La scontrosaggine non era che una difesa istintiva di quella. E, in più») nel cap. IV; «in campagna, vestiti gravi come siamo, il sole nuovo, e a passare» diventa «in campagna: i vestiti ancora gravi pesano, al primo caldo: e a passare» nel cap. VI; «si vede spuntare dallo sportello aperto una tuba» diviene «si vede, all'aprirsi dello sportello, una tuba» nel cap. VII; «Qualcuno era entrato: ella cercò impaurita col batticuore…» diviene «Come se invece qualcuno fosse entrato. Ella cercò nello specchio impaurita col batticuore…» nel cap. VII; «presenza vista con gli occhi interiori» diviene «c'era, dovunque ella gettasse gli occhi…: presenza reale vista cogli occhi interiori» nel cap. VII; «Beppino ritto, in camicia e in mutande» diviene «Beppino, a due passi da lei, in camicia e in mutande» nel cap. VII; «di già, ritto, a occhi spalancati» diviene «di già, a occhi spalancati» nel cap. VII; «perché il cuor della mamma, il cuor d'una mamma soltanto» diviene «perché il cuor d'una mamma soltanto» nel cap. VIII; «riacquistarsi…. Non era più di sé stesso» diventa «riconquistarsi. Non era più di se stesso» nel cap. IX; «ma se quel "lui stesso"» diviene «Ma se quel "se stesso"» nel cap. IX; «in quel momento soffrisse, che *ella* soffrisse: per quel che aveva goduto quel corpo lì in disfacimento? chi sa? Non solo, forse, non solo per quello: ma c'era bisogno» diventa «in quel momento soffrisse: per

quel che aveva goduto quel corpo lì in disfacimento? Chi sa? Non solo, forse, non solo per quello: c'era bisogno» nel cap. X; «nel laboratorio a innovare, per mettere a frutto le doti del proprio corpo, la moda» diviene «nel laboratorio, per mettere a frutto le doti del proprio corpo, a innovare la moda» nel cap. XI; «c'era, imbarazzo, di là, trovare un motivo plausibile per una sessione» diviene «c'era, l'imbarazzo poi di là, per trovare un motivo plausibile d'una sessione» nel cap. XV; «schiacciati e per refrigerio il passar delle goccie di fuoco» diventa, più elegantemente, «schiacciati: tortura» nel cap. XV; in V58 vengono soppressi la frase «che sarebbe stato costretto a lasciar l'esercito» (nel cap. XVI) e l'inciso «– era stato mandato in distaccamento in una città di provincia –». Nel XVII, «nausea…. E l'indomani! Ah! Una vita tranquilla, una vita onesta, senza rimorsi, senza viltà, senza vergogna, senza la visione dell'abisso spalancato sotto! E» diviene «nausea. Ah, una vita tranquilla, quieta… E»; «miracolo, tanto il suo amore sarebbe stato puro e ardente: un amore nuovo» si snellisce in «miracolo: un amore nuovo»; «felicità somma, la sola, la vera: l'aveva cercata con tutte le forze, e il suo amore era stato un tormento continuo, illuminato costantemente dallo spettrale sapere, sapere la verità: non poterla perder di vista, non la poter dimenticare un minuto. Il gastigo del passato: la sua forza» viene sintetizzato in «felicità. La sua forza». Nel XIX: «nulla, son rassegnata a ogni cosa, abbandonami pure: io» diventa, più semplicemente, «nulla, io». Nel XX: «altro, per concessione di legge, che il letto» diviene «altro che, per concessione di legge, il letto»; «era quello ormai, per Beppino, il suo letto» diviene «era quello da gran tempo il letto di Beppino»; «aspettare: «aspettare!».» muta in «aspettare.»; «ci ricavò tanto da permettergli di viver comodo il resto della vita» si semplifica in «fu quegli che ci guadagnò»[11].

La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: le altre varianti

Tra le varianti ritenute meno significative (che riguardano casi di univerbazione, grafie scempie, problemi di accentazione, troncamenti ed elisioni, maiuscole e

[11] L'elenco della *Nota al testo* della mia edizione Pagliai 2015 comprende solo alcuni dei casi qui menzionati, dato che le varianti sostanziali sono riportate tutte nelle note di commento.

minuscole, dittongamento, plurali irregolari; passaggi dal maschile al femminile e viceversa, dal singolare al plurale e viceversa non rilevanti ai fini del senso; sostituzioni lessicali relative ad avverbi o congiunzioni con lo stesso valore semantico), in genere – nel rispetto dei criteri generali dell'edizione Pagliai 2015 – non segnalate nell'apparato delle note di P15, ma solo nella *Nota al testo*, si rilevano, in ordine di comparsa:

- 16 casi di «colle» che, nel passaggio da T23 e M34 a V58, diventa «con le»; 28 casi di «colla» che diviene «con la» (in 2 casi, al contrario, la forma «colla» è stata in P15 modificata in «con la», per rendere uniformi le 88 occorrenze totali), e uno di «colla» che diviene «dalla» nel cap. VII; 24 casi, 11 maschili e 13 femminili, di «coll'» che diventa «con l'» (le 3 occorrenze rimanenti sono state normalizzate in «con l'» in P15); 12 casi di «cogli» che diviene «con gli»;
- 18 casi di troncamento, di cui 13 dell'infinito: «vagliar» (cap. I); 4 volte «aver» (capp. I, III, XIII, XIV), a fronte di 42 altri casi in cui l'infinito è tronco e di 17 in cui è dato per esteso; «esser», in un'occorrenza nel cap. X; un caso di troncamento di «metter» (cap. III), già tronco in altre 6 occorrenze, laddove la forma «mettere» compare 8 volte; 2 troncamenti in «far» nel cap. IV e nel cap. XIV, laddove la forma tronca ricorre altre 85 volte e quella per esteso 77; «piegar» nel cap. V; «strappar» e «tagliar» nel XII; «entrar» nel XVIII); inoltre, un troncamento di un sostantivo («ingegner» nel cap. III) e 4 di un imperativo («Fai» diventa «Fa'» e «stai» diventa «sta'» nel cap. XIII; 2 volte «Vai» diventa «Va'» nel XVII). Da rilevare che nel cap. III «andasser» di T23, M34 e V58 è «andassero» solo in V54; e nel IV «non son» di T23, M34 e V58 in V54 è «non sono»;
- al contrario, il troncamento viene eliminato nei seguenti casi: «guardar», che resta tronco (3 volte in tutto) nei capp. IV, X, XII, e in altre 13 occorrenze si trova nella forma «guardare»; «diveder» diviene «divedere» nel cap. I, laddove l'altra occorrenza dell'infinito era «divedere»; «illividiscon» diventa «illividiscono» nel cap. I; allo stesso modo, «furon» diventa «furono» nel cap.

I, a fronte di altre 2 occorrenze in cui resta tronco e di 11 in cui si trova «furono»; 5 volte «esser» diventa «essere», nei cap. II, IV, XIV, XIX e XX, a fronte di 72 occorrenze in totale di «essere» e 49 di «esser»; nel cap. II, «si conoscevan» di T23 e M34 diviene «si conoscevano» in V54, ma torna tronco in V58; «frugar» diventa «frugare», nel cap. III, solo in V58; «s'occupar» diviene «s'occupare» nel cap. IV; «vengon» diventa «vengono», «passavan» diviene «passavano» nel cap. V; «fin» diventa «fino», nei capp. VII, X e XIV; «respirar» diviene «respirare», «rumor» diviene «rumore» nel cap. VII; «mal» diviene «mali» nel cap. VIII; in 3 casi «neppur» diventa «neppure», nei capp. IX, XV e XVI; «considerar» diviene «considerare» e «germinavan» viene sostituito da «germinavano» nel cap. IX; «udir» diviene «udire» nel cap. X; 2 volte «scender» diviene «scendere» nel cap. XI; «eran» diviene «erano» nel cap. XII; «amor» diventa «amore», «ricader» diviene «ricadere» nel cap. XIII; 2 volte «son» diventa «sono», nei capp. XIII e XIV; «maturar» diventa «maturare» e «vivon» diviene «vivono» nel cap. XIV; «uscir» diventa «uscire» nel XV; «odoran» diviene «odorano» nel XVI; «color» diviene «colore», «mutar» diviene «mutare», «si mescolavan» diventa «si mescolavano» nel XVII; «cominciaron» diviene «cominciarono», «far» diviene «fare», «Si trovaron» diviene «Si trovarono», «portaron» «portarono», «odor» diviene «odore», «question» «questione» nel XVIII; «cominciar» diviene cominciare» nel XIX; «siam» «siamo», «veder» «vedere» nel cap. XX;

- 21 casi di plurale irregolare in "i" sostituito dalla forma corretta («ciabattaccie» solo in V58 diviene «ciabattacce» nel cap. I; vengono emendati i plurali: «biscie» nel cap. I solo in V58; 3 volte «stanzuccie», 2 volte nel cap. I solo in V58 e una nel cap. XX in V54 e V58; «coscie» nel cap. II solo in V58; «freccie» nel cap. VII solo in V58; 3 volte «faccie» nei capp. VIII, XIV e XV; 2 volte «goccie» nei capp. IX e XIII; «babbuccie» nel cap. IX; «stradaccie», «buccie» nel XII; «massiccie» nel XIV; «pelliccie» nel XVI; 2 volte «loggie», e «striscie-ballatoi» nel XVIII; «traccie» nel XIX);

- 2 casi di aggiunta della "d" eufonica nei capp. I e XI («ad arrostire» e «ad avvedersene» solo in V58; «ad» è presente in totale 7 volte, di cui 2 prima di una parola che inizia per "a", a fronte di 50 occorrenze di «a» senza "d" eufonica); nel cap. III, «e è» diviene «ed è» solo in V54;
- 24 casi, 11 maschili e 13 femminili, di «coll'» che diventa «con l'» (le 3 occorrenze rimanenti sono state in P15 normalizzate in «con l'»);
- 60 casi di iniziale minuscola che diventa maiuscola, in genere in conseguenza di modificazioni della punteggiatura (come sostituzioni di punti e virgola o due punti con punti fermi): «Ragazzo» nel cap. I; «À», «Lei» nel cap. II; «A», «Se», dopo il punto interrogativo nel cap. III; «Io», «Perché», «Come», 2 volte «Grazia» (entrambe nel cap. IV, con accezione religiosa); «S'aspetta» nel cap. V; «Guarda» nel cap. VII; «S'io» nel cap. VIII; 2 volte «Sì», «Comunione», «Messa», 3 volte «E», 2 volte «Ma» (capp. IX e X), «Io», 2 volte «Ella» nei capp. VII e X; «Poi», «Adesso», «Che», «Chi» nel cap. X; «Dove» e «Tanto» nel cap. XI; «La», «Non», «Più», «È» nel cap. XII; «Perché», «Comincian» nel cap. XIII; «Massicce», «Non», «Perché», «Il», 2 volte «Papà», «Bisognerà», «Che» nel XIV; «Era», «Quando», «Non» nel XV; «Un», «Egli», «Perché», «Come», «Umiliarsi» nel XVII; «Ti», «Allo», «Conciliatori» nel XVIII; «Vi» nel XIX (era minuscola solo nell'edizione Treves del 1923); «Al», «Vendere», «Agosto» nel XX;
- 49 casi di segnalazione grafica dell'accento tonico (aggiunto nell'edizione Vallecchi 1958): 3 volte «s'accòrse» (capp. I, VII e XVIII), nel senso di 'notò', a fronte di un caso in cui l'accento grafico interno era già presente, nel cap. XIII, e di un caso, sempre nel cap. XIII, che è stato normalizzato in P15, aggiungendolo, per distinguere la voce dall'unica occorrenza di «Accorse», voce del verbo "accorrere", nel cap. II; «oblìo» e, solo in V58, «fósseglì» (cap. III); una volta «dètte» (cap. V), cui si aggiungono altre 13 occorrenze della voce verbale già presenti nelle precedenti edizioni; «dìttamo» delle edizioni T23 e M34 diviene «dittamo» nel cap. VI di V54, ma torna accentato in V58; 2

volte «luccichìi» (capp. VI e VII); 7 volte «scrivanìa» (capp. V, 2 volte nel XVII, una nel XVIII, 3 volte nel XIX); «sciccherìe» nel cap. VI; «Àpriti», nel cap. VIII, cui è da aggiungere un caso nel cap. VI, con iniziale minuscola, in cui l'accento era già presente; «bramosìa» in 2 casi, entrambi nel cap. IX, cui si aggiungono gli altri 3, che sono stati normalizzati, nei capp. VIII, IX, XII; «abbandonàvalo», nel cap. VIII, in T23 e M34 senza accento; «librèttine», «impóstisi», «cercàvale» nel cap. IX; «présolo» nel cap. IX; 2 volte «sùbito», nei capp. XI e XVIII, cui sono da aggiungere le altre 16 occorrenze in cui l'accento era già presente; «nostalgìa» nel cap. XII; «rièccoli», nel cap. XII: per analogia, in P15 un'occorrenza di «rieccola» nel cap. V è stata normalizzata aggiungendo l'accento grafico interno; una volta «Badìa» nel cap. XII: in un altro caso, l'accento era già presente e l'unica occorrenza senza accento in P15 è stata normalizzata, aggiungendolo; «trèmuli» nel XII; «Sìi» nel cap. XIII; «manìa», «vanèsii», «méssaci», «ìncubo» nel XIV; «Riéntrano», «Confèssalo» nel cap. XV; 2 volte «pòsale», «Sèntilo» nel XVII; «Guàrdino», «Dùbito» nel XVIII; «méssosi», «trùcia», «giùggiola», «pènsaci» nel XIX; «cinguettìi» nel cap. XX;

- al contrario, 7 casi di eliminazione dell'accento grafico all'interno di parola («Òoh» diventa «Ooh» nel cap. IV; «ghiottonerìa», in T23 o M34, diviene senza accento in V58, nel cap. VI; «Méttiti» diviene «Mettiti», nel cap. XII; «parlético» diventa «parletico»; «coleòttero» diviene «coleottero», «mènte», voce del verbo "mentire", diviene «mente» nel XVII; «sèdano» diviene «sedano» nel cap. XX);
- un caso di eliminazione dell'accento grafico sul monosillabo «sù» (cap. X);
- 10 casi di eliminazione del dittongamento («scuotessero» diventa «scotessero» nel cap. I; 2 volte «suonò» diventa «sonò», nel cap. II e con maiuscola nel cap. XIII; 2 volte «scuoteva» diviene «scoteva», nei capp. IX e XIII; «giuoco» diviene «gioco» in 2 casi, nei capp. XI e XVI, e un terzo è stato

normalizzato in P15, nel cap. X; «scuotendosi» diviene «scotendosi» nel cap. XII; «scuopriva» diviene «scopriva» nel cap. XIII; «riscuotevan» diviene «riscotevan» nel cap. XIV);

- 13 casi di eliminazione dell'accento grafico sul «sé stesso», 6 sul «sé stessa» e uno sul «sé stesse» nel cap. XVI;

- 16 casi di eliminazione dell'elisione: «d'affari» diventa «di affari», «mezz'età» diviene «mezza età», «l'aveva raggiunto» diviene «lo aveva raggiunto» nel cap. III; «d'interessi» diviene «di interessi», «un'atmosfera» diviene «una atmosfera», «d'avanzo» diviene «di avanzo» nel cap. IV; «d'ampliare» diviene «di ampliare» nel cap. XI; «d'agnelli» diviene «di agnelli» nel cap. XIII; «d'ogni energia» diviene «di ogni energia» e «d'"uomini» diviene «di "uomini» nel XIV; «d'esser» diventa «di esser» nel XV; «un'adorazione» diviene «una adorazione» nel XVI; «d'averne» diventa «da averne» nel XVII; «d'elettricità» diviene «di elettricità», «Quand'è» diviene «Quando è» nel XVIII; «l'avrebbero portate» diviene «le avrebbero portate» nel XX. Al contrario, si ha elisione nel cap. XI: «la acquista» diviene «l'acquista»;

- un caso di univerbazione con segnalazione dell'accento tonico («carta pecora» diviene «cartapècora» nel cap. III solo in V58); 2 casi di univerbazione («semi-oscurità» diviene «semioscurità» nel cap. V; «bianco-sudice» diventa «biancosudice» nel cap. VII) con eliminazione del trattino;

- 12 casi di trasformazione dell'iniziale maiuscola in minuscola, specie a seguito di sostituzioni di punti fermi con altri segni interpuntivi come virgole, punti e virgole, due punti: «Angelo» diviene «angelo» nel cap. III; «Come» diviene «come» nel cap. VII; «s'accomodi», «ma» nel XIII; «che», «e» nel XIV; «povero» nel XV; «la», «io» nel XVII; 2 volte «ospedale» nel XVIII (un terzo caso è stato normalizzato in P15 per analogia); «chi» nel cap. XIX;

- 13 casi di aggiunta dell'accento circonflesso a indicare il plurale: 2 volte «armadî» solo in V58, nel cap. XI e nel cap. XII (nelle altre 2 occorrenze, si è

provveduto a normalizzare in tal senso in P15); «sessionarî» nel cap. III solo in V58; 2 volte «immaginarî» (capp. III e VIII); «involontarî» nel cap. IV; 2 volte «laboratorî», nei capp. VIII e XI; «ferroviarî» nel cap. IX; una volta «varî» nel cap. XI, cui è da aggiungere un'altra occorrenza in cui il circonflesso era già presente, nel medesimo capitolo; una volta «negozî» nel XV; «sposalizî», «mortuarî» nel XVIII); nel caso di «propri», invece, in P15 si è provveduto a normalizzare l'unica occorrenza con circonflesso (cap. X), a fronte delle altre 3 senza accento.

Si segnalano, ancora, una serie di varianti giudicate non sostanziali, suddivise per capitolo: in primo luogo, nel cap. I, «grembio» diventa «grembo» (nell'altra occorrenza con la "i", nel cap. XIV, in P15 la grafia del termine è stata normalizzata in «grembo»; la terza occorrenza del termine non presentava la "i"); «tanto» diventa «tante»; si rileva, inoltre, una sostituzione dell'indeterminativo col determinativo («a un quarto piano» diviene «al quarto piano»); solo in V54 «di terra promessa» è «da terra promessa».

Nel cap. II, «menengite» diviene «meningite»; «al di là del» diventa «di là dal» (come nei capp. VI, XII, XIII, XV); «O Dio! O Dio! che paura!» (T23, M34) diventa «O Dio! che paura!» in V54 e «Oh Dio-oh Dio, che paura!» in V58; «gocciolava sangue» di T23, M34 e V58 solo in V54 è «gocciolava di sangue»; «qualcheduno» (T23, M34 e V54) diventa «qualcuno» in V58.

Nel cap. III, cambiamento di modo verbale («servivano» diviene «servissero»); sostituzione di «in quant'alle» con «quanto alle»; sostituzione del maschile col femminile («ogni cosa corrosa e sbocconcellata» al posto di «ognicosa corroso e sbocconcellato»); un caso di sostituzione di «in presenza a» con «in presenza di»; un caso di «collo» che diventa «con lo», a fronte di 2 casi già presenti di «con lo»; «il babbo o lo zio» diviene «il babbo e lo zio» solo in V54; «sfilaccicato» diventa «sfilacciato» (con una banalizzazione) solo in V54.

Nel cap. IV, «in casa» diviene «a casa»; «al di là di dove» diviene «di là da dove»; un'inversione («nemmeno più» diventa «più nemmeno»); un'anticipazione del pronome («Ma cosa credi che sia, te?» diviene «Ma te cosa credi che sia?»); 2 casi in cui «avea» diventa «aveva» (restavano altre 3 occorrenze di «avea», a fronte di 361 di «aveva», e si è deciso di normalizzarle in P15; per la stessa ragione, nell'edizione Pagliai 2 «avean» sono stati mutati in «avevan»); un caso di eliminazione di "i" («pioggierella» diviene «pioggerella» nel cap. IV; in un caso, per analogia, in P15 «pioggie» è stato normalizzato in «piogge», nel cap. VII); «dentro lui» solo in V54 è «dentro di lui», come «quanta ne sapeva» solo in V54 diventa «quante ne sapeva» e «verrebbe la voglia» solo in V54 «verrebbe voglia».

Nel cap. V, si rileva un caso di trasformazione dell'aggettivo singolare «scamoscio» in «scamosci» (riferito ai guanti) già in V54.

Nel cap. VII, «di dentro alla loggia» diventa «da dentro alla loggia»; «di già» diviene «già»; modifica del plurale («due fila» diviene «due file»); modifica della desinenza del participio passato («avesse passata l'età» diviene «avesse passato l'età»); una variante ortografica («d'artifizio» diventa «d'artificio»); l'accento grave di «battè», presente in T23 e M34, viene corretto in acuto in V58; una variante di locuzione («di piena estate» diventa «in piena estate»); evidenziazione a fini enfatici tramite corsivo («*l'altro*»); sostituzione di «al di là dei» con «di là dai».

Nel cap. VIII, «un'occhiata addosso» solo in V54 è «un'occhiata»; «sol» diviene «soltanto».

Nel cap. IX, «aveva firmate» diviene «aveva firmato»; «divenuta» passa a «diventata»; la grafia scempia «inamorare» viene sostituita dalla forma «innamorare»; «empirlo» viene sostituito da «riempirlo».

Nel cap. X, «a un poco» diviene «a poco»; «sottecchi» diviene «di sottecchi»; «bambina e adolescente» diviene «bambina, adolescente».

Nel cap. XI, «avevale detto» diventa «le aveva detto», «ispiegarsi» diventa «spiegarsi»; si preferisce la grafia scempia in due casi: «soddisfacimento» diviene «sodisfacimento» nel cap. XI e «soddisfatto» diviene «sodisfatto» (nel XIII); «di

maschera» diventa «della maschera»; «traffigenti» diviene «trafiggenti»; «n'egurgita» diventa «ne rigurgita» sempre nel cap. XI; «panierine da lavoro» diviene «panierine del lavoro» (in un altro caso, nel cap. VIII, resta invariato); «faceva caso a lui» diventa «faceva caso di lui».

Nel cap. XII, «niuno» diviene «nessuno»; «dalla ferita» diviene «della ferita»; «ambasciata» diviene «imbasciata»; «si vorrebbero» diviene «si vorrebbe»; «Oramai» diventa «Ormai».

Nel cap. XIII: l'accento acuto viene mutato in grave: «dié» diventa «diè» e «subíto» diviene «subìto». Poi, «era» diventa «ero»; «al di qua» diventa «di qua»; «e di pigliar» diventa «e pigliar»; «in un modo» diviene «in modo»; «tempia» diventa «tempie»; eliminazione del corsivo per una parola che si voleva sottolineare («Lui»); «nell'istraziarlo» diviene «nello straziarlo»; eliminazione dell'accento circonflesso che indica il plurale («tronfi»).

Nel cap. XIV: «giovinotto» diviene «giovanotto» (cfr. capp. XVI e XVII); «di» diventa «del»; «far la barba» diviene «farsi la barba»; «in mezzo di strada» diventa «in mezzo alla strada».

Nel cap. XV: «di là dal» diviene «di là del»; l'espressione «*ad usum Delphini*» viene messa in corsivo.

Nel cap. XVI: «piegata» diviene «piegato»; «sali-scendi» viene univerbato in «saliscendi»; «giovinotto» diviene «giovanotto» (cfr. capp. XV e XVII); «si buttava al collo di lei» diviene «le si buttava al collo».

Nel XVII: «al di fuori» diviene «di fuori»; «giovinotto» diventa di nuovo «giovanotto»; «qualche cosa» diviene «qualcosa»; «acutisce» diventa «acuisce»; «E pur» diviene «Eppure»; «aveva retta» diventa «aveva retto»; «sepellirmici» diviene «seppellirmici»; «sul» diventa «il».

Nel XVIII: «ambasciata» diviene «imbasciata» (come nel XX); «meno che lui» diviene «meno lui»; «della *claque*» diviene «delle *claque*» (il corsivo è stato mantenuto in P15, nonostante non sia corretto, trattandosi di un plurale, per sottolineare la scelta consapevole di Cicognani di voler adoperare un termine

straniero in epoca fascista); «nulla osta» diviene «nullaosta» (ma, nel testo di P15, è stata ripristinata la grafia separata, perché le altre 4 occorrenze non sono univerbate); «al di là delle» diviene «di là dalle»; «Biagini e C.°» diviene «Biagini e C.»; «al di là della» diviene «di là dalla»; «della sua vita» diviene «dalla sua vita».

Nel XIX: «si trovi» diviene «si trova»; «qualchecosa» diviene «qualcosa»; «restan» diviene «resta»; «ismemorata» diviene «smemorata».

Alla fine del XX capitolo, nella data di chiusura, i due anni di composizione, «1920» e «1923», passano dal corsivo al tondo.

La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: le varianti relative a tutti i segni interpuntivi

Per quanto riguarda la punteggiatura, nel passaggio da T23 (e M34) a V58, si rilevano numerosissime piccole modifiche (in P15 non registrate nelle note di commento al testo, sempre per adeguamento ai criteri generali dell'edizione Pagliai); per completezza, se ne dà conto nel dettaglio qui di seguito: in primo luogo, è da sottolineare la tendenza a eliminare i puntini sospensivi che affollavano le prime due edizioni a stampa (150 casi di eliminazione dei tre puntini sospensivi posti prima del punto fermo, 5 prima del punto interrogativo, 6 prima dei due punti, 2 prima delle caporali chiuse; 4 casi di eliminazione dei puntini sospensivi; 21 casi di eliminazione dei tre puntini sospensivi che seguono al punto esclamativo, 4 di quelli che precedono il punto esclamativo, 9 dei puntini sospensivi che seguono il punto interrogativo, uno di eliminazione dei puntini che precedono il punto e virgola, e uno di quelli che seguono le virgolette caporali chiuse; 6 casi di sostituzione dei tre puntini sospensivi con i due punti, 11 col punto fermo, 3 con la virgola, 3 col punto e virgola; 3 casi di sostituzione dei tre puntini sospensivi seguiti dal punto, con iniziale maiuscola a seguire, con i due punti e iniziale minuscola; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti da parentesi tonda aperta con un punto; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti dal trattino lungo con due punti; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti dai due punti col punto fermo; una sostituzione dei tre

puntini sospensivi seguiti dal punto fermo col punto interrogativo), in genere allo scopo di rendere il tono della prosa meno enfatico.

Poi, si segnalano i numerosi interventi sulle virgole: 40 casi di aggiunta di virgola, uno di aggiunta di virgola a chiudere un inciso monorematico («, ora,»), uno di aggiunta di una coppia di virgole che racchiudono un inciso; un'aggiunta di una virgola seguita da due punti; 42 casi di eliminazione di una virgola, 2 di eliminazione della prima virgola di un inciso monorematico che aveva scopo enfatico (ad es.: «, […] lui,» diviene «lui,»), uno di eliminazione della seconda virgola di un inciso, e 2 di eliminazione di una coppia di virgole che delimitano un inciso; 13 casi di sostituzione della virgola col punto e virgola, 3 con i due punti, uno col punto fermo; una sostituzione di una virgola con una "e" nel cap. XIII.

Riguardo ai punti fermi, si rilevano: 2 casi di eliminazione di un punto fermo; 4 di eliminazione di un punto fermo che segue ai puntini sospensivi; 2 casi di sostituzione del punto fermo con i due punti, 2 di sostituzione col punto esclamativo e 2 di sostituzione con la virgola.

Per quanto concerne, invece, i due punti, si segnalano: 3 casi di eliminazione dei due punti, uno dei due punti che introducono un elenco; 5 casi di aggiunta dei due punti (in un caso dopo un trattino lungo); 15 sostituzioni dei due punti con il punto e virgola, 3 con la virgola, e 5 col punto fermo.

Riguardo al punto e virgola, si notano: 2 eliminazioni di un punto e virgola (di cui uno che segue a un trattino lungo); 3 casi di aggiunta di punto e virgola; 10 sostituzioni del punto e virgola con i due punti, 4 con la virgola, uno col punto esclamativo.

In relazione a quest'ultimo, si annotano: 3 casi di eliminazione di un punto esclamativo e uno di un punto esclamativo che precede i due punti; un'eliminazione di un punto esclamativo che segue a un punto interrogativo, un'eliminazione di uno tra due esclamativi che si susseguono; 17 casi di sostituzione del punto esclamativo col punto fermo, 25 con la virgola, 3 con i due punti, uno col punto interrogativo; 2 sostituzioni di un punto esclamativo seguito da tre puntini sospensivi col punto

fermo; una sostituzione di punto esclamativo seguito da punto e virgola con puntini sospensivi; un caso di eliminazione del punto esclamativo che precede tre puntini sospensivi. Il fine di Cicognani sembra essere sempre quello di ottenere un effetto di minor enfasi nel tono narrativo.

Sui punti interrogativi, si segnalano soltanto 2 eliminazioni di punto interrogativo; una sostituzione del punto interrogativo con l'esclamativo; una sostituzione del punto interrogativo seguito da tre puntini sospensivi con la virgola.

Per quanto concerne le virgolette, si registrano: «"il Biondo"» diventa «il "Biondo"» (nel cap. I), con posposizione della prima coppia di apici doppi; 3 casi di eliminazione di una coppia di caporali; 4 casi di sostituzione di una coppia di caporali con una di apici doppi; un'aggiunta di una coppia di caporali, e una di una coppia di apici doppi; 7 casi di eliminazione della coppia di apici doppi che segnalano una parola in un primo tempo percepita come straniera (ad es.: «canapè», «tic-tac») o come inusuale («Giògio»); un'aggiunta di apici doppi a evidenziare una parola («"prescinde"»).

Riguardo ai trattini lunghi, si notano: 3 casi di eliminazione di un trattino lungo (di cui uno che precede le caporali aperte e uno che precede i tre puntini sospensivi), uno di eliminazione di un trattino lungo che segue a un punto esclamativo, 2 di una coppia di trattini lunghi che contengono un inciso; 4 casi di sostituzione del trattino lungo con i due punti, uno con i puntini sospensivi; 2 aggiunte di un trattino lungo.

Da sottolineare anche 2 casi di eliminazione di una coppia di parentesi tonde che racchiudono una frase.

Infine, in relazione alla spaziatura, c'è da rilevare: l'eliminazione di un a capo; l'eliminazione di un a capo, con trattino lungo e puntini di sospensione; l'eliminazione di uno stacco tipografico di tre righe di puntini che precedono il nuovo a capo; 7 casi di eliminazione di alcune righe bianche di separazione tra un paragrafo e il successivo; 3 casi d'inserimento di una riga di stacco dopo l'a capo.

L'edizione Pagliai 2015: gli interventi del curatore

Per quanto concerne gli interventi del curatore nella citata edizione Pagliai 2015, si è deciso di normalizzare l'uso dei segni interpuntivi che introducono il discorso diretto: nei casi di battute di dialogo serrato, si è adoperato il trattino lungo; negli altri casi, le virgolette basse o caporali (anche in sostituzione degli apici doppi: 7 normalizzazioni in tal senso), seguite da punto fermo o virgola, in base alla lettera successiva (se maiuscola o minuscola). In un caso, nel primo capitolo, il trattino lungo, cui seguiva una maiuscola, è stato sostituito con un punto fermo. In 8 casi (2 volte nel cap. II, 2 nel IV, 2 nel cap. VIII, una nel cap. X, una nel XII), è stato aggiunto il punto fermo dopo la chiusura delle caporali e prima della maiuscola che segue; in 5 casi (capp. II, III e XVIII) dopo il trattino lungo e prima della maiuscola; nel cap. XIII dopo una tonda chiusa. In 13 casi è stato eliminato un punto fermo che chiudeva una frase posta tra due trattini lunghi; in un altro caso, si è deciso di eliminare un punto fermo che precedeva un trattino lungo atto a distinguere le voci dei due interlocutori. In un caso è stato eliminato un trattino lungo che chiudeva una battuta di dialogo; in un altro, nel cap. III, un trattino lungo dopo un periodo che seguiva a una battuta di dialogo conclusa; in altri 5 ancora (nei capp. III, IV, VI, XIV, XVI), è stato eliminato un singolo trattino che seguiva ai due punti; nel cap. X, uno che seguiva a un punto e virgola; in un caso, nel cap. VI, un singolo trattino lungo, seguito da virgola e posto dopo un discorso diretto già delimitato da caporali. Nel cap. IV, è stata eliminata una coppia di caporali che evidenziavano un discorso diretto già delimitato da trattini lunghi esterni rispetto alle virgolette basse («– «Credete, Annina, è tutt'effetto di bachi». –»). In 7 casi è stata aggiunta una virgola dopo la chiusura delle caporali, per distinguere la battuta dal prosieguo della narrazione. In 4 casi, nei capp. I, III e XIII, la virgola che precedeva un inciso è stata spostata dopo il secondo trattino lungo che lo delimita.

In linea con l'uso contemporaneo, attenendosi al criterio di apportare modifiche nei luoghi testuali nei quali il lettore possa interpretare l'interpunzione ormai inusuale come refuso (e venirne infastidito o disorientato, nella lettura), nel cap. IV, in un caso

si è eliminato un punto e virgola che seguiva a un punto esclamativo; in un caso analogo, una virgola (cap. XVIII); in altri 5 casi, sono stati eliminati i due punti consecutivi a un punto interrogativo e in un caso i due punti che seguivano l'esclamativo (nel cap. XIV); in 2 casi (capp. V e VI), al contrario, è stato eliminato un punto esclamativo che precedeva i due punti; in 3 casi, è stata soppressa la virgola che seguiva a un punto interrogativo (nei capp. IV, XV e XVIII); nel cap. XVIII, quella che seguiva a un esclamativo. In 4 casi, nei capp. VIII, XIV, XVIII e XX, sono stati eliminati i due punti che introducevano una breve battuta di discorso diretto seguita senza soluzione di continuità dal prosieguo della frase (es.: «Fin dal momento in cui ella aveva allegramente detto: "Verrò" – oh! ben anche prima! – sapeva», cap. VIII); in altri 3 casi simili dei capitoli XI e XII, si è ritenuto preferibile sostituire i due punti con una virgola.

Altri interventi: in un caso (nel cap. XVI), quando la locuzione "di dietro" aveva valore di sostantivo plurale (segnalato dall'autore tramite apici doppi: «i "di dietro"»), si è provveduto all'univerbazione, sulla scorta di un'altra occorrenza nella quale la grafia della parola era già unita («Didietro»), e in contrapposizione ad altri 2 casi in cui la locuzione aveva, invece, valore avverbiale e grafia staccata («di dietro»); nella frase «la vita dei vecchi che non si possono più muovere senza l'aiuto di qualcuno e è così rassegnata» (cap. VIII) è stata eliminata la coordinante "e". Nel cap. V, sono stati aggiunti degli apici doppi prima e dopo la parola "consolle", per uniformarne la grafia a quella delle altre 2 occorrenze del termine. Nel cap. VII, è stato emendato in «piogge» il plurale in «pioggie»; nel XII, corretto «E tutto questa» in «E tutto questo». In un caso, è stato aggiunto l'accento tonico a «malsanìe» (nel cap. XIV). Si è ritenuto opportuno correggere «sottane lenti» in «sottane lente», nel cap. XVIII, sebbene l'aggettivo ritornasse in tutte le edizioni di riferimento. Infine, il refuso «O'», assente nelle edizioni T23 e M34, è stato 4 volte corretto in «Ò» nei capp. XVII e XIX. In generale, per quanto riguarda i nomi di vie e piazze, si è adottato il criterio di adoperare sempre l'iniziale maiuscola, eliminando le oscillazioni di Cicognani che, però, in linea di massima la predilige: ad esempio, in

un caso, nel cap. VIII, «piazza San Firenze» è stata modificata in «Piazza San Firenze» per analogia con le altre 4 occorrenze; «piazza delle Cure» in 5 occorrenze (su un totale di 7) è stata modificata in «Piazza delle Cure». Ugualmente, sono state trasformate in maiuscole le iniziali di «Via dei Gondi» (cap. III), «Via de' Servi», 2 volte «Via del Maglio», 2 volte «Via Boccaccio», «Via del Ponte alle Riffe», «Via Tornabuoni», «Via San Gallo» (cap. XX).

Conclusioni: il composito lessico di Cicognani

Analizzando nel dettaglio il complesso delle varianti che si sono susseguite nelle numerose redazioni del romanzo, si può concludere che Cicognani amasse molto tornare sulle proprie opere e adeguarle progressivamente al mutare delle proprie convinzioni e del proprio gusto, per quanto concerne sia il contenuto narrativo, sia l'aspetto formale: il lessico, la sintassi e anche l'uso dei segni interpuntivi.

La consistente presenza di parole straniere e soprattutto di francesismi relativi al lessico della moda, poi, specie in anni in cui il Fascismo aveva proibito l'uso dei forestierismi (soprattutto a partire dal 1931), induce a pensare che la scelta di tale lessico fosse anche consapevolmente polemica, specie dal momento che i suddetti termini venivano stampati in corsivo o comunque tra apici doppi, che ne sottolineavano (invece di attenuarne) l'estraneità alla lingua italiana (si ricordi, invece, che nel 1941, nel primo volume del *Vocabolario della lingua italiana* diretto da Giulio Bertoni – lettere A-C –, alcuni forestierismi vennero recuperati, sebbene trascritti tra parentesi quadre); anche l'insistenza su espressioni dialettali toscane non può non richiamare alla memoria il fatto che proprio il 1923, anno della prima edizione Treves (editore ebreo, si ricordi), fu anche l'anno della Riforma Gentile, che puntava all'insegnamento dell'italiano procedendo "dal dialetto alla lingua".

Anche alla luce di queste considerazioni, l'impasto linguistico della *Velia* andrebbe di certo indagato ancora a fondo, specie al fine di valorizzare la competenza di Cicognani nel padroneggiare vari lessici tecnici, come quelli dell'ornitologia[12],

[12] Questo contributo è dedicato a Ciciù (Titu, il verzellino), che con la sua intelligenza e la sua grazia mi ha

della botanica, delle costruzioni, quello giuridico (del resto, era avvocato) e il già menzionato lessico della moda, nonché quello dell'arte sartoriale.

Maria Panetta

Parole-chiave: Cicognani, Firenze, Mauro Pagliai editore, Mondadori, Treves, Vallecchi, varianti

---

fatto compagnia nei quasi due anni di questo lungo lavoro e mi ha aiutato a comprendere meglio certi riferimenti di Cicognani, appassionato di ornitologia, al comportamento degli uccelli.

Letture critiche

In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Consistenza e caso
Idea e confini del neodadaismo da Cage a Pleynet e oltre

1. Geometria, simmetria e psicanalisi

John Cage era solito contrapporre il proprio orientamento verso la pittura geometrica astratta all'arte automatica: quest'ultima costituirebbe «un modo per ripiegarsi su se stessi, soffermandosi *inconsciamente* sui propri ricordi e sulle proprie sensazioni»[1]. È per questo che Cage, come notava anche Edoardo Sanguineti[2], non apprezzava l'estetica surrealista, chiusa sull'io e troppo collegata alla psicanalisi, e le preferiva, invece, il Dada, aperto alla realtà e alla sperimentazione su di essa, non limitandosi a catalogarla in termini di bello o di brutto. Lungo questa china, la sperimentazione di Cage assumeva lo zero come base e prescindeva così, perché tutto le fosse permesso, da qualsiasi intenzione: «io vorrei che l'arte scivolasse via da noi, − chiosava nel 1978 − verso il mondo in cui viviamo»[3].

Se, ora, si osservano le "scritture bianche" realizzate da Mark Tobey, come quelle di Robert Rauschenberg da Cage tenute in grande considerazione, esse, con la loro superficie pressoché completamente dipinta (che un po' esaspera il suprematismo del *Quadro bianco su fondo bianco* di Kazimir Malevič e che troverà poi una forma omologa nelle rilievografie dell'italiano Franco Grignani), indurrebbero ad aprire gli occhi, a vedere ciò che c'è da vedere o, se si vuole, a fare emergere ciò che l'inconscio contiene. Appare evidente come la psicanalisi, scacciata dalla porta, in un certo senso, rientri dalla finestra. Lo stesso Espressionismo astratto (etichetta troppo sommaria cui è stata spesso ricondotta l'opera di Cage) fonda la sua ragione su una superficie assolutamente priva di un qualsiasi centro di interesse

---

[1] Cfr. J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto* [1987], a cura di R. Kostelanetz, trad. it. di F. Masotti, Roma, Socrates, 1996, p. 243. Il corsivo è mio.
[2] Cfr. E. SANGUINETI, *Praticare l'impossibile*, in J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto* [1987], op. cit., p. 18.
[3] Ivi, p. 291. Sui rapporti tra Dada e i dadaismi del contemporaneo si veda il bellissimo catalogo della mostra tenutasi a Pavia dal 7 settembre al 17 dicembre 2006 e curata, come il catalogo, da Achille Bonito Oliva: *DaDada. Dada e dadaismi del contemporaneo (1916-2006)*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Skira, 2006.

(senza alcun bisogno di *climax*, «senza articolazioni compositive che privilegino questa o quella parte»)[4], che arrivi a espandersi quasi oltre la cornice, che dia luogo a un'opera senza un inizio, né parti intermedie, né fine e che sia priva di punti focali[5]: *all over painting* è stata definita, per l'appunto, la pittura che copre *tutta una cosa*, tutto uno spazio, in maniera omogenea: «non ci sono vuoti, e non c'è alcun luogo in cui non sia stato fatto qualcosa, con pochissime eccezioni assolutamente trascurabili»[6]. Cage, in un'opera d'arte, non apprezzava l'orientamento o, come egli stesso precisava sempre nel 1965, la simmetria («non sono interessato alla simmetria»[7]. Tuttavia, se della simmetria si considera l'accezione psicanalitica (che, intanto, è rientrata dalla finestra), non si può non constatarne la rilevanza nel processo di comprensione e di analisi di un lavoro artistico. È Cage medesimo che tende a considerare e la simmetria e la superficie continua priva di qualsiasi centro come spesso coincidenti, specialmente se si esaminano dalla parte dell'esperienza di chi osserva: in base a ciò, le opere di artisti ritenuti agli antipodi, come Joseph Albers e Jackson Pollock, possono impegnare l'osservatore in un'esperienza tutto sommato simile.

Proprio parlando qualche anno dopo di Marcel Duchamp e della filosofia dell'anarchico Henry David Thoreau, Cage ammetterà come «*sì* e *no* non sono altro che bugie [...] mantenendo la distinzione, può voler significare che nessuna delle due è vera. L'unica risposta giusta è quella che ci permetterà di averle entrambe»[8].

Fig. n. 1: J. CAGE, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, 1969.

[4] Cfr. M. CORGNATI, F. POLI, *Dizionario d'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1994, s.v. *All over*, p. 9.
[5] Cfr. J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto* [1987], op. cit., p. 245.
[6] Ivi, p. 196.
[7] Ivi, p. 247.
[8] Ivi, p. 249.

Non ci vuole molto a finire per accostare il precetto che Cage fa suo alla definizione che Ignacio Matte Blanco fornisce del principio di simmetria[9]; come è noto, secondo lo psicanalista cileno, a tale principio si atterrebbe il sistema inconscio, in base a una interpretazione che è perfetta per circoscrivere le regole bivalenti dell'attività dell'artista di Los Angeles: ad esempio, le norme estetiche cui si uniforma la serie degli otto *plexigrammi* (collage o assemblaggi su plexiglass) e delle due litografie che Cage intitola *Not Wanting to Say Anything About Marcel* e dedicati nel '69 a Duchamp. Nei plexigrammi, come si può vedere da quello riprodotto alla figura n. 1 (cfr. *supra*), le parole sono cancellate o poste in uno stato di disintegrazione tale da consentire il passaggio dalla pittura geometrica al regime del casuale. Queste *operazioni casuali* prevedono, come si è detto, la rinuncia a qualsiasi intenzione: rinuncia che si può perseguire, secondo un uso molto disciplinato, attraverso la moltiplicazione delle immagini e che implica anche la scelta, come fattore preponderante, di una certa uniformità.

Risulta molto affascinante il collegamento tra questo spazio uniformemente disseminato di cose, del quale ho parlato anche in altre occasioni[10], e quello stato di articolata costipazione (e, talvolta, di sovrapposizione) che supera persino, procedendo a ritroso, gli stretti rapporti che la ripetizione e la ricorsività intrecciano con la funzione della memoria. Al di là di essi, l'arte trova, secondo Cage, una superficie (basata sulla teoria del caso e, quindi, anarchica, ma mai caotica) che collega la mente degli uomini alla realtà che si trovano a vivere; insistendo su questa superficie spontanea, le convinzioni, le idee, le percezioni si rivitalizzano e l'Io, così eticamente disciplinato e rinnovato, si apre al mondo come attraverso una finestra;

---

[9] Cfr. I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. it. di P. Bria, Torino, Einaudi, 1981.

[10] Si rimanda a A. GAUDIO, *Mai bruciati dalla Cosa. Parole, figure e oggetti dell'inattualità alle origini della poesia visiva in Italia*, in «Critica Letteraria», XXXIX, fasc. III, n. 148, settembre 2010, pp. 592-611; dedicato all'opera di Luc Fierens, Anna Guillot e Agostino Tulumello il mio recentissimo *Elementarità e critica. Note sulla rinnovata disposizione della Poesia Visiva*, in *I linguaggi della sperimentazione*, catalogo della mostra a cura di C. De Stasio, Brindisi, s.d. [ma 2014], pp. 28-29.

mettendosi in gioco, l'Io accetta − come efficacemente sintetizza Sanguineti nel suo commento alla *Lettera a uno sconosciuto* − «le incertezze del cambiamento»[11].

2. Geometria frattale e fuzzy-art

Dunque, per comprendere le regole del rinnovamento proposto da movimenti e collettivi neodadaisti è opportuno considerare il ruolo che la consistenza e il caso detengono, prima, nel processo di ideazione e di composizione di un'opera d'arte e, poi, nel funzionamento della sua significazione.

Fig. n. 2: F. VERDI, *Colonne*, fotoriporti su tela, 1967.

Ciò è necessario soprattutto per chiarire il modo in cui alcuni artisti, seguendo questa strada, si sottrarranno alla dimensione *pop* che generalmente si fa discendere direttamente dalle esperienze *New Dada* del già citato Rauschenberg e di Jasper Johns, ma anche di Jim Dine, di John Chamberlain e di altri, tentando invece di pervenire all'essenza della realtà passando, comunque, per la riqualificazione di un gesto manuale, concreto[12]. Tuttavia, la rinnovata centralità accordata all'atto pittorico introduce sulla tela una consapevolezza tutta umana del modo in cui la realtà comincia: e comincia dalla consistenza e dal caso, appunto. Ciò finisce per rivelare la matrice frattale e non-intenzionale, ma che può essere lo stesso geometrica e persino lineare, della realtà e di tutto quello che precede l'idea dell'opera.

Se, però, si osservano le *Colonne* di Franco Verdi (si veda la figura n. 2, *supra*), le tavole di legno pressato che Rolando Mignani incide e buca o le recentissime stratificazioni iridescenti del siciliano Agostino Tulumello (si riporta

[11] E. SANGUINETI, *Praticare l'impossibile*, op. cit., p. 16.

[12] Più recentemente, anche i lavori di Ugo Carrega hanno riportato l'attenzione sulla centralità del gesto: la tela dallo sfondo uniforme, il getto di colore che la macchia e la frase che sostiene il tutto [*non uccidete il bianco!, la Mente esaspera la Mano a manifestarsi (Rosso!), in principio era il Gesto*] sono tutti elementi che concorrono alla rappresentazione dell'idea nel suo nascere.

una di esse alla figura n. 3; ma anche, fuori dai confini nazionali, le tele disseminate di minutissimi caratteri cui lavorò negli anni Cinquanta e Sessanta il poeta e pittore giapponese Seiichi Niikuni)[13], si vede bene come ci si trovi in presenza di una geometria completamente diversa tanto da quella euclidea, quanto da quelle non euclidee: a dare un nome a questa geometria fu Benoît Mandelbrot, parlando, nel 1975, di *geometria frattale*[14]: si tratta di una geometria della natura in grado di recuperare la dimensione fisica effettiva.
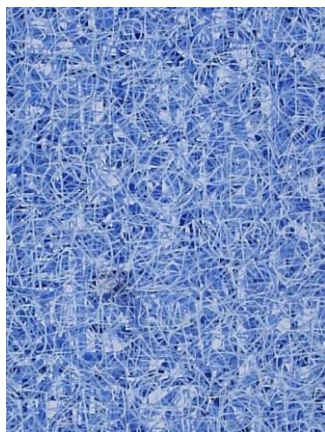
Fig. n. 3: A. TULUMELLO, *Il tempo*, 2015.

È questa una dimensione frattale che applica delle correzioni progressive a modelli di descrizione del mondo semplici e omogenei: tale dimensione, solitamente nascosta allo sguardo comune, aggiunge un aspetto soggettivo, e dunque pragmatico, a quello meramente oggettivo, dando vita a uno schema iterativo e omotetico (come gli stadi successivi, tutti ugualmente osservabili, di un fuoco d'artificio, spiega Mandelbrot)[15] che fonda un modello valido per le configurazioni della realtà, così come per la loro interpretazione (utile, insomma, per comprendere la visione della realtà e il suo modo di essere strutturata).

---

[13] Per farsi un'idea del clima culturale nel quale, durante gli anni Settanta, viveva la gran parte degli autori qui presi in considerazione, è bene far riferimento ai fascicoli allegati a «factotum-art», rivista diretta da Sarenco e da Paul De Vree, e vero e proprio punto di ritrovo dei cultori della poesia visiva, di quella concreta, di quella sonora e, in genere, delle concezioni scritturali alternative (non soltanto di quelle riconducibili all'area veneta). Si veda, nello specifico, *Tre concezioni scritturali. Heinz Gappmayr, Rolando Mignani, Franco Verdi*, factotumbook 4, Calaone Baone (Pd), edizioni factotum-art, ottobre 1978, ma anche *Una rosa è una rosa e una rosa. Antologia della poesia lineare italiana 1960-1980*, a cura di Sarenco e F. Verdi, factotumbook 25, Verona, edizioni factotum-art, maggio 1980.

[14] Già nel 1967, in un saggio intitolato *How Long is the Coast of Britain?*, Mandelbrot aveva mostrato come il processo che si serve della «rettificazione» fosse inadeguato per misurare la realtà. Mandelbrot ne sviluppò un altro che, fino al '75, rimase senza nome. Cfr. B. MANDELBROT, *Gli oggetti frattali: forma, caso e dimensione* [1975], trad. di R. Pignoni, Torino, Einaudi, 1987. Sulla proposta di Mandelbrot si rimanda anche a G. GEMBILLO, *Mandelbrot, la geometria frattale e la sua estensione*, in «Complessità», I, n. 2, giugno-dicembre 2006, pp. 54-75 e ID., *Le polilogiche della complessità. Metamorfosi della Ragione da Aristotele a Morin*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 225-235.

[15] Sulla bellezza dei frattali cfr. B. MANDELBROT, *Gli oggetti frattali* cit., p. 27, ma anche P.-O. PEITGEN, P. H. RICHTER, *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi* [1986], trad. it. di U. Sampieri, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Seguendo questa strada, fenomeni apparentemente disordinati, ma che invece si rivelano dotati di una gradazione articolata ed estesa, possono essere misurati, tenendo conto dell'inevitabile intervento di un osservatore che decide e, di fatto, agisce su di essi. Egli, non essendo ossessionato dalla ricerca dell'ordine, affronta il disordine e la sua imprevedibilità a viso aperto, dando vita a un tipo di arte che potrebbe definirsi *fuzzy*[16]. È quella che mostra la realtà nei suoi cambiamenti improvvisi, nelle diverse tappe toccate dai suoi movimenti e che considera il modo in cui il tempo si contrae e si dilata, finendo per definire una forma estetica che non considera più l'irregolarità come caratteristica negativa.

3. Le linee della prosa (e della poesia)

A cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, si sta dunque delineando, principalmente in seno alla cultura Occidentale, un intricato percorso d'arte, lungo il quale presenza e assenza si scambiano le parti, seguendo una trama capillare di identificazioni e differenze che, a quanto pare, non rimandano più alla cosa, ma a un sottotesto ipnotico, a una prosodia segreta, ossessiva. Sempre nel corso degli anni Sessanta, sul versante della letteratura, il motivo portato avanti dai poeti raccolti intorno alla rivista francese «Tel Quel», fondata a Parigi nel '60 da Philippe Sollers e Jean-Edern Hallier, assume una configurazione simile a quella ricercata dagli artisti figurativi cui si è fatto riferimento sin qui: Jean Pierre Faye, Denis Roche, Julia Kristeva, Francis Ponge, Jacqueline Risset, Marcelin Pleynet e altri si lasciano trascinare in un'avventura (che Alfredo Giuliani definisce «ulteriore»)[17] che comporta un lavoro di scavo all'interno del segno[18]. Lo si può vedere in questa poesia

[16] Cfr. B. KOSKO, *Il Fuzzy-pensiero. Teoria e applicazioni della Logica Fuzzy* [1994], trad. it. di A. Lupoli, Milano, Baldini e Castoldi Dalai, 2010.
[17] A. GIULIANI, *La poetica del segno*, in *Poeti di «Tel Quel»*, a cura di A. Giuliani e J. Risset, Torino, Einaudi, 1968. Si tratta di una bella antologia bilingue che raccoglie versi di Jean Pierre Faye, Denis Roche e Marcelin Pleynet.
[18] Non è del tutto inedita la correlazione tra Dada e «Tel Quel»: si veda, ad esempio, M. A. CAWS, *About french poetry from dada to Tel quel*, Detroit, Wayne State University Press, 1974; o, anche, M. CHARVET, E. KRUMM, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, trad. it. di C. Calligaris, Bari, Dedalo, 1974.

di Pleynet, tratta dalla raccolta del 1963 intitolata *Les lignes de la prose* e che si pone come luogo d'elezione di quella prosodia di cui si parlava poc'anzi:

Ainsi la différence
un et un etc... et un
le matin et le matin
ainsi le blé n'est pas le même
s'il brûle et s'il ne brûle pas il n'est pas le même

La voix se tait
et si elle ne se tait pas
la voix
diffère de la voix
le même n'est pas le même on dirait come au commencement un et un etc... n'est jamais un comme la bouche comme sans suite la suite si cet objet pareil vous semble à vous en quelque sorte la tristesse ainsi dite et le verbe si tout vous parle pourquoi vous taire un arbre au bout le nuage si tout la manifeste le vin et la lune cachée

la TSF

Pour votre bonheur le rouge est en satisfaction[19]

Quella suggerita da Pleynet sembrerebbe essere l'immagine della differenza, la disposizione frattale che muove le linee di una scrittura in cui, come dice ancora Giuliani all'interno del testo che fa da introduzione all'antologia citata, «una cosa è *come* un'altra, la poesia come la prosa, l'autore come il lettore, il linguaggio come il pensiero [...], il libro come il mondo, loro come noi»[20]. L'infinita catena dei significanti (delle parole che si confondono con le linee dei fatti come nell'espressione *una rosa è una rosa e una rosa*) sembra trovare finalmente un limite, un orlo che segna il confine tra il testo e un luogo, aggiunge Pleynet in un'altra poesia, «*oú l'encre ne grave de vous à son passage la trace*», vale a dire, nella traduzione di Giuliani e Risset, un lembo di spazio, di fronte al testo, «dove

[19] M. PLEYNET, *Les lignes de la prose*, in *Poeti di «Tel Quel»*, op. cit., p. 17.
[20] A. GIULIANI, *La poetica del segno*, op. cit., p. 7.

l'inchiostro non incide più di voi al suo passaggio la traccia»[21]. Si tratta, con ogni evidenza, di un solco che marca la cosa dall'interno e che dall'interno opera quella correzione, quella ottimizzazione, talvolta impoetica, che poi è il fulcro intorno al quale gira l'intera macchina espressiva di Pleynet: si vede bene come nella sua idea di poesia i versi si giustappongano come strati di sogno, scorrazzando tra detriti, campionature parziali, frammenti, cataloghi e pacchi di parole che, così accumulati, sembrano l'esito di una perenne guerra dell'individuo.

4. Poesia e transavanguardia

Sulla scia di Pleynet e degli altri poeti di «Tel Quel», già dalla seconda metà degli anni Settanta, si sviluppano in Italia molteplici tentativi di scrittura, omologhi alla proposta francese, ma del tutto autonomi rispetto ad essa; ciò nondimeno, soltanto alcuni continuano a muoversi sotto la realtà o, se si preferisce, di fianco, nel luogo in cui, della realtà, si stabilisce la cadenza, che poi non è altro che il corpo della scrittura. Se ne sono individuati tre (Franco Verdi, Carlo Cignetti e V. S. Gaudio) che, ciascuno per ragioni diverse, consentono, dal margine, di riallacciare il discorso con le altre tappe del percorso qui proposto[22]: non è un caso che componimenti dei poeti selezionati siano stati inclusi nella già citata antologia curata da Sarenco e dallo stesso Verdi.

Di quest'ultimo, ed è il primo dei tre cui farò riferimento, ripropongo tre poesie tratte da una raccolta del '73, intitolata *La voce degli astri*, perché meglio restituiscono il modo tipico dell'autore di connettere l'universo fonematico dei suoi versi al flusso della realtà nel tentativo di ricostruire il modo in cui la coscienza dà un senso agli accadimenti[23]. Con ogni evidenza, è un modo sospeso perché colto nella sua ricerca continua, ma perennemente destinata a fallire, dell'oggetto:

---

[21] M. PLEYNET, *Les lignes de la prose*, op. cit., pp. 23 e 22.
[22] Ci si guarda bene dal servirsi del concetto di influenza, lontanissimo dal modo aperto di intendere l'arte di tutti gli artisti di cui si sta parlando.
[23] Mi sembra che su posizioni simili si attesti la riflessione di Silvano Martini in *La voce degli astri*, all'interno della prefazione omonima al volume di Verdi (Milano, Laboratorio delle Arti, 1973, pp. 7-10).

belle mani innamoranti, odore di minestra
cotone chilometrante ovatta nei meandri
ricucita (ché non se ne accorgano) attutendo
aberrazioni psicologiche nel senso di nostalgia
postulando more geometrico, iridescente dubbio
ordinando dentati ordigni, incrunando
incubi continui, trasmutazioni di tempi
(*3, Il continuo sfrangiarsi*)

il gatto sotto la credenza zuzzerellando con
i fili elettrici passando ombre crepuscolando
ormai è tempo di finire le libere uscite
rubricamento delle prospettive
allo stesso livello oppure in diagonale
colorazione varia vibrando assieme
curando la radice dei capelli
ogni angolo visibile sottoposto
alla membrana del desiderio
(*2, Rubricamento delle prospettive*)

rullare di automobili poco comune
intrecciate di nuvole le macchie
il fiume che bagna Firenze: visita inattesa
a schema simmetrico se ne vanno in fumo...
all'improvviso vittime (la bontà della «nuova era»)
si aureola tentativo di confronto. ACQUARIO
dal 21 gennaio al 19 febbraio.
(*11, La voce degli astri*)[24]

È appena il caso di notare che l'evidente richiamo astrologico della raccolta e, nello specifico, dell'ultimo componimento (e della serie da cui è tratto) rientra nel tentativo del poeta di individuare un principio che sia regola cosmica e, al medesimo tempo, indice di casualità per il funzionamento sintattico e semantico dei suoi versi. Una funzione simile, quasi sapienziale, deteneva il sorteggio dell'*I Ching* per le *Empty Words* di John Cage o anche il sistema binario − zero e uno − usato dai computer: non c'è nulla al mondo che non abbia un significato, neanche ciò che, da un punto di vista tradizionale, è privo di senso. Da questo assunto prendono le mosse le parole «vuote di intenzione»[25] di Cage, così come i versi di Verdi e le poesie *haiku*

[24] Ivi, pp. 15, 32 e 49.
[25] J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, op. cit., p. 205.

del torinese Carlo Cignetti[26]. Queste ultime, dotate di una pluralità di intenzioni, si riallacciano a una norma di versificazione riconoscibilissima: quella, per l'appunto, dell'*haiku* giapponese che torna utile per la sua deriva anti-sillogistica e, in fin dei conti, illogica. Riporto qui di seguito quattro rigorosissimi *haiku* di Cignetti (come è noto, formati da tre versi, ciascuno composto da cinque, sette e cinque sillabe) inseriti nel repertorio del 1980:

Haiku (primavera)
impermanenza
vince pervinca viola
parvenza vile

Haiku (estate)
tremante fuoco
− sopra fogli di foglie
follia estrema

Haiku (autunno)
musica amica
mi fare sì la vacui-
tà del silenzio

Haiku (inverno)
deserto oscilla
− al desertore splende
vacilla luce[27]

Cignetti crea, insomma, una *subroutine*, direbbe Cage, che predispone l'opera stessa alla molteplicità e che − negli intenti dell'autore − solleciterebbe la conoscenza e renderebbe meno consapevole il sapere. Sembrerebbe che Cignetti sia alla ricerca di un meccanismo elementare della vita (e, dunque, dell'arte)[28], secondo un uso

[26] Oltre che poeta, Carlo Cignetti, nato nel 1927, è stato lettore d'italiano presso l'Università di Algeri e traduttore dal francese di opere narrative, teatrali e saggistiche. Ha poi raccolto i suoi *haiku* in C. CIGNETTI, *In forma di haiku*, Roma, Empirìa,1990.
[27] *Una rosa è una rosa e una rosa*, op. cit., s. i. p.
[28] Alla fine degli anni Novanta le poesie laconiche e le poesie telegrafiche del veneziano Giancarlo Pavanello esasperano questa tensione del verso in direzione dell'essenziale. Si vedano, almeno: G. PAVANELLO, *Poesia*

disciplinato delle dinamiche casuali, sperimentato già qualche anno prima, nel 1974, quando aveva pubblicato per i *Quaderni di Ant. ed.* di Novara *Un gioco di carte*: si trattava di una serie di 56 fogli sciolti che comprendeva una presentazione, una lettera a Claude Levi-Strauss (e la risposta dell'antropologo) e 54 poesie (contrassegnate, sul retro, da una lettera dell'alfabeto, in rosso o in nero), tutte raccolte all'interno di una custodia-copertina. Ciò che a prima vista potrebbe essere giudicato sintomo di incuranza, in realtà si rivela un metodo di controllo del gioco che prevede, per il tramite dei processi che da ciò si generano, uno spazio devoluto alla mutevolezza e alla complessità.

V. S. Gaudio[29], pur scegliendo una misura meno essenziale, persegue − allo stesso modo di Verdi e di Cignetti – un'idea di poesia che, dietro alla sistematica proiezione su altri testi e su altre forme, cela una disposizione evidente a comprendere la realtà (e quegli stessi testi con i quali interagisce e ai quali, apertamente, ruba) nei suoi aspetti meno convenzionali. Gaudio chiama *Stimmung* ciò che nasce da questa interazione: la trasfusione del testo di partenza in quello d'arrivo implica l'intenzione di modificare quel testo e di porlo in relazione con nuove prensioni psichiche e territoriali; passando dalla *Stimmung*, il testo di partenza (o, se si vuole, l'oggetto) viene rimesso in movimento ma, diversamente da quello che si potrebbe pensare, viene reintrodotto in un ambito esistenziale, quotidiano. Ciò si vede bene nel componimento che si riporta di seguito; il sesto della *Stimmung del 2 marzo 1979 con Marcelin Pleynet, Les lignes de la prose*:

così la voce è differenza della voce
ma non giunge sempre altrove nella distanza

la traccia sfugge all'oscuro
l'autunno diventa blu distanza dell'alba

---

laconica, Milano, ixidem, 2000 e ID., *Ciclo*, Milano, ixidem, 2001; cfr. anche A. GAUDIO, *Mai bruciati dalla Cosa*, op. cit., *passim*.

[29] Oltre ai volumi citati, si veda, almeno, ciò che V. S. Gaudio − scrittore eclettico e molto prolifico nato nel 1951 − ha pubblicato in quegli anni sul piano squisitamente poetico: *La 22ª rivoluzione solare* (Milano, Laboratorio delle Arti, 1974), *Sindromi stilistiche e due concrezioni del 1975* (Forlì, Forum, 1978), *Lavori dal desiderio* (Milano, Guanda, 1978), *Lebenswelt* (Torino, L'arzanà, 1981).

che avvicina l’orizzonte
successione mobile che sprofonda nella campagna
sul muro erba che fa freddi gli alti pioppi
vicino alle canne
attendant un livre
ou quelque chose à lire alors qu'elle le tient dans ses bras
ou marchant côte à côte
parfois sur ses jambes il ne la voit dans la prairie
dove la segue fianco a fianco
chaleur ou page d’écriture
che a un tratto illustra ciò che è il corpo nudo della figura[30]

Si tratta, lo si vede bene, di una poesia che si fa prendere dalla voluttà della lingua, dalla «commedia senza contenuto del linguaggio»[31] e, pur tuttavia, propone un intenso modello di scrittura che è tanto etica resistenziale quanto prassi conoscitiva. Questo atteggiamento discorde nei confronti del mondo non arriva ad assumere i connotati propri dell’antiarte di stampo dadaista; eppure, finisce per accoglierne alcune istanze. Non ultima quella legata al bisogno di scardinare (ma, anche, di trasformare) la mentalità utilitaristica borghese e le posizioni ideologiche più conservative, adottando, da un lato, una prospettiva asociale e, dall’altro, allargando la propria coscienza, lasciando che altre volontà partecipino al processo di determinazione del senso, assumendo un ruolo paritetico a quello detenuto dall’artista: è così che la disposizione di Gaudio e degli altri poeti, fatta di consapevolezza culturale e di accettazione dell’imprevisto e dell’accostamento inedito, non resta solitaria o eccentrica e trova una strada percorribile per quei moduli avanguardistici e neoavanguardistici che si riteneva erroneamente che fossero stati definitivamente superati.

Alessandro Gaudio

Parole-chiave: caso, consistenza, geometria frattale, neodadaismo, simmetria, transavanguardia

---

[30] V. S. GAUDIO, *La Stimmung del 2 marzo 1979 con Marcelin Pleynet, Les lignes de la prose*, Alessandria, Edizioni del piombino, 1984, s. i. p. ma, pochi mesi prima, anche in ID., *Stimmung*, Cosenza, Edizioni di UH, 1984, p. 24.

[31] È quanto sostiene lo stesso Gaudio, spiegando (sulla quarta di copertina) la natura della collana («Scrittura & Poesia») che ospita la sua *Stimmung*.

Terrore, territorio, mare
Note politiche a Machiavelli, Hobbes, Accetto, Agamben

l'umido è ciò che è indelimitabile per limite proprio,
pur essendo altrimenti ben delimitabile,
mentre il secco è ciò che è facilmente delimitabile
per limite proprio, ma è altrimenti mal delimitabile

Aristotele, *De generatione et corruptione*

Chi è terrorizzato non ha appigli. Sente mancarsi la terra sotto i piedi. Gli è tutto instabile. Egli stesso si agita. Trema come fa la terra scossa dal terremoto.

L'instabilità del terrore evoca una dimensione contraria a quella della stabilità dello stato. Nella sua più classica definizione, lo stato è infatti tale, perché esercita un potere d'imperio su un territorio. Non su una terra, ma su una terra che trema, su una terra affetta dal terrore. Cioè su un territorio che deve essere manutenuto (scrive Machiavelli[1]), retto, fatto regno.

Per espletare la sua funzione stabilizzatrice lo stato ha, però, bisogno di concepire la terra, anche quando non trema, come territorio. Lo stato può, infatti, istaurare un regime di terrore; può, adottando una strategia della tensione, addirittura fare terrorismo di stato, come sappiamo purtroppo in Italia. Terrorizzare per neutralizzare il terrore del territorio e, viceversa, terrorizzare la terra per farne un territorio. Lo stato è contro il terrore, ma allo stesso tempo ne ha bisogno, come ha bisogno del territorio per essere davvero uno stato. Che territorio e terrore abbiano qualcosa in comune non è soltanto la somiglianza verbale a suggerirlo, ma anche

[1] Cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe e altre opere politiche*, introduzione di D. Cantimori e note di S. Andreatta, Milano, Garzanti, 1981.

alcuni riti e culti antichi nei quali la dimensione ctonia e quella della superficie del terreno rimandano l'una all'altra attraverso il tremare, lo scuotere, come per i terremoti.

Una terra può essere coltivata da una comunità. Ma è il territorio che viene battuto, "palmo a palmo", come si dice, in operazioni militari o di polizia. Chi riporta in auge il terrore che lo stato con il suo imperio neutralizza è il primo nemico dello stato; ma è anche chi rivela una delle funzioni che stanno ai primordi dello stato stesso. Ad esempio l'Isis, rivendicando apertamente di essere stato e terrore, svela nuovamente l'antico legame che i due termini hanno con il territorio di cui l'Isis stesso ha fame.

***

Come attesta Hobbes[2], nella tradizione occidentale la forza sovrumana dello stato capace di trasformare la terra in territorio, il popolo in popolazione, di stabilizzare il terrore del territorio e di incutere terrore (anche per combattere il terrorismo) non viene dalla terra, ma dal mare.

Il Leviatano che incarna lo stato è un mostro marino. Un essere abituato ad una dimensione ben più instabile di quella di un territorio che trema. Il Leviatano abita un mondo liquido senza appigli, soggetto a continui cambiamenti. Un mondo che non basta reggere e manutenere – azioni che forse vanno bene per controllare e bilanciare un territorio scosso. Il Leviatano non ha reggenza o regno. Il Leviatano governa, cioè naviga, tiene il timone dell'imbarcazione, ha a che fare con gli abissi e i flutti del mare. Il Leviatano proviene dal mondo altro, ma non iperuranico, più prossimo al mondo dei terrestri: il mare. E nondimeno, paragonato a quanto si trova a terra, il Leviatano appare eccezionale, sovrumano, diabolicamente divino. Ecco, dunque, svelato il paradosso per cui nel *Leviatano* di Hobbes il sovrano ha a che fare con un

[2] Cfr. T. HOBBES, *Leviatano*, saggio introduttivo di C. Galli e traduzione di G. Micheli, Milano, Garzanti, 2011.

mostro marino per governare il territorio di uno stato. Considerando il mare come una sorta di caso estremo del territorio (si consideri anche l'espressione giuridica "acque territoriali"), lo stato non si dichiara soltanto pronto a usare l'*extrema ratio* della guerra, il mezzo eccezionale del terrore, quando vi è un'emergenza. Scegliendo il governo come modalità politica, scegliendo di compiere l'azione del governare come fa il mostro marino del Leviatano, lo stato dichiara implicitamente di essere sempre in una situazione eccezionale, di essere sempre in emergenza, di essere sempre in guerra.

***

Nel suo ultimo libro, *Stasis*[3], Agamben vede nel terrorismo l'emergere di un problema di cui lo stato e la politica occidentale non sono mai venuti a capo. Tale problema è quello della guerra civile.

Per Agamben il terrorismo non è altro che l'espansione planetaria della guerra civile, cioè dell'elemento che riporta la stabilizzazione dello stato al terrore del territorio, alla liquidità della quale il governo del Leviatano cerca di avere ragione. E non è significativo che *Stasis* sia l'estremo dinamismo della guerra fratricida qual è la guerra civile e, al contempo, la radice della stabilità che ritroviamo nello stato? Forse la parola che indica la posizione dello stallo, quella per cui ogni movimento è impedito dal fatto che si va sotto scacco, nel suo misto di potenziale mutamento e potenziale arresto, può fornire aiuto per comprendere come il dinamismo della guerra civile e la staticità della pace civile siano più vicini di quanto si possa credere.

A Machiavelli non si deve soltanto la risemantizzazione del latino *status* in ciò che ancora oggi definiamo stato, ma anche gli elementi per capire il contesto nel quale questo nuovo concetto di politica va inteso. Tali elementi contestuali sono per la maggior parte quelli che rimandano alla capacità di saper seguire e controllare il

---

[3] Cfr. G. AGAMBEN, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer,* II, 2, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

dinamismo, il cambiamento: di trasformare lo *status* cinetico della natura e del tempo nella stabilità dello stato territoriale e politico. Il concetto di stato forgiato da Machiavelli sembra immerso in una dimensione liquida in tutte le sue fasi: dalla fondazione, al suo decorso vitale, alla sua fine, alla sua eventuale rinascita. Per Machiavelli il contesto dello stato è la stabilità che si è in grado di fondare, mantenere, conquistare in una dimensione che rimane, però, essenzialmente pur sempre mutevole e dinamica. L'azione che costituisce l'anima dello stato è, anche in Machiavelli, il governo, cioè la modalità politica dell'*extrema ratio* del mare sulla terra.

***

Fig. 1: T. HOBBES, *Leviathan, Printed for Andrew Crooke, at the Green Dragon in St. Paul's Churchyard*, 1651, frontespizio.

Nel frontespizio del libro di Hobbes (cfr. Fig. 1), il Leviatano appare due volte, parafrasando l'interpretazione che dell'immagine fa Agamben in *Stasis*. Appare in scena come nome, dando il titolo al libro e in o-sceno, coperto sotto il sipario come figura diabolica, in corrispondenza di dove poggiano i piedi del sovrano.

Il Leviatano come figura diabolica è attestato sia nella tradizione ebraica sia in quella cristiana. A proposito di quest'ultima, Agamben cita la fonte iconografica dell'illustrazione del *Liber Floridus* di Lamberto di Saint-Omer (1120 ca, Biblioteca Nazionale di Francia) dove si trova l'Anticristo seduto sopra il Leviatano sul mare. Similmente all'illustrazione del *Liber Floridus*, secondo Agamben, i piedi del sovrano dell'illustrazione del frontespizio del libro di Hobbes non poggerebbero a terra e neanche su un territorio, ma sul più instabile e terrifico corpo del Leviatano che fluttua sulle acque del mare.

Coprendo l'immagine diabolica del Leviatano rivelata solo in parola per il titolo, il sipario del frontespizio del libro di Hobbes copre anche il fatto che i piedi del sovrano sono privi di fondamenta e che essi fluttuano nella terrifica forza del governare, cioè del restare a galla, del sopravvivere alla situazione estrema. Il sipario copre il fatto che il fondamento della legittimità del sovrano che si erge sul territorio e che ha nel corpo il popolo non è altro che il governare, cioè l'aver ragione in ogni momento del territorio e della popolazione attraverso il terrore diabolico del mostro marino che sa trovare appigli anche nell'universo liquido del mare. Agamben, inoltre, nota che lo spazio sottostante il sovrano è una terra senza popolo – popolo che invece si trova nel corpo del sovrano. Al fatto, dunque, che il popolo trova già rappresentazione nelle membra del corpo del sovrano, e che per questo esso è già anche considerabile foucaultianamente popolazione, occorre aggiungere che nell'immagine del frontespizio si trova altresì una rappresentazione del territorio e non soltanto della terra. La città deserta che compare sotto il sovrano è natura dove compaiono, come se fossero naturali, anche gli elementi urbani e politici realizzati dagli umani senza che, però, gli umani siano presenti. Tale dimensione di una natura civilizzata e di una civiltà naturalizzata è il territorio. All'assenza umana del territorio fanno eccezione significativa due coppie di figure identificate rispettivamente in soldati e medici che rafforzano, come Agamben non manca di sottolineare, il connotato biopolitico foucaultiano di tutta la rappresentazione.

Sul frontespizio del libro di Hobbes dunque si legge, ma non si vede, il Leviatano. Il sovrano che vi compare non è, propriamente parlando, un *alter ego* del Leviatano. Sono i suoi piedi, i fondamenti sui quali (non) poggia il sovrano e lo stato, a essere il Leviatano. Il sovrano che compare sul frontespizio del libro di Hobbes è, nel suo fondamento invisibile o meglio osceno (fuori scena) ed è nella sua manifestazione terrestre, un corpo fatto di popolo con una testa che, sopra il corpo politico del popolo, si stacca da terra e si staglia in cielo.

Dall'analisi persuasiva che fa Agamben del sipario che si trova sul frontespizio di Hobbes – sipario sul quale compare il titolo dell'opera e sotto il quale sarebbe celata l'immagine del titolo – scaturiscono delle domande. Perché nascondere l'immagine del Leviatano per scriverne il nome sul sipario che nasconde quell'immagine? Che senso ha nominare l'immagine che si vuole tenere celata? Che differenza c'è tra nominare e mostrare? Questa differenza ha rilevanza politica? Ancora più specificamente, tale differenza fra nominare e mostrare è essa stessa ciò che differenzia la sovranità? Dato che il sipario che compare sul frontespizio del libro di Hobbes rimanda al teatro, non si può fare a meno di rispondere alle domande poste rievocando l'antica convenzione teatrale per cui l'osceno non può entrare in scena e essere mostrato, ma può essere nominato, descritto a parole. L'arcano del potere sovrano che si trova sotto il sipario del frontespizio del libro di Hobbes, dunque, non è completamente segreto, come rivela il nome Leviatano scritto su di esso, ma è più specificamente dissimulato. La dissimulazione è proprio quella dimensione che traduce il "tutti sanno quello che c'è sotto, ma finché non si svela è come se nessuno lo sapesse".

***

Forse non è casuale che proprio negli anni in cui Hobbes lavora e dà alle stampe il *Leviatano* in Italia compare un trattato che elabora il rapporto politico tra nominare e mostrare all'insegna *Della dissimulazione onesta*. Il libro di Torquato

Accetto[4] proviene dalla cultura degli emblemi e della letteratura delle immagini. È un libro che ha alle spalle probabilmente la repressione politica subita anche dall'autore, seguita alla rivolta di Masaniello a Napoli. Le immagini che pure la *Dissimulazione onesta* elabora verbalmente non compaiono a illustrare il testo, ma sono evocate in modo dissimulato soltanto attraverso «poche parole» che avrebbero voluto essere addirittura – scrive Accetto –, se fosse stato possibile, «semplici cenni» (p. 5).

La stessa logica dissimulatoria del sipario che compare sul frontespizio del *Leviatano* di Hobbes è difesa come «onesta» e tematizzata da Accetto come segue: «La dissimulazione è un'industria di non far vedere le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello che è» (p. 27). Si mostra in volto la speranza – continua Accetto citando la raccomandazione dell'Enea virgiliano ai compagni che vogliono raggiungere le coste del Lazio – e si cela nel cuore il dolore. Il sorridente viso di Enea che mostra la speranza in volto e rende invisibile il dolore nel petto può essere paragonato all'espressione ferma e radiosa del volto del sovrano che compare sul frontespizio del libro di Hobbes.

Quando parla di potere politico, Accetto parla di «mostri» dai quali occorre proteggersi. La dissimulazione, però, non è soltanto una tecnica di protezione dell'incolumità personale, ma anche il proteggere «quello che è» da «quello che non è», perché «al momento opportuno» – Accetto evoca una prospettiva di attesa messianica escatologica, come farebbe anche Hobbes secondo Agamben – «quello che è» manifesterà la propria autorità nella verità. Fino a che quel momento non verrà, per Accetto – ma anche per la prospettiva escatologica di Hobbes – occorre proteggersi dalla sovranità infondata degli «orrendi mostri […], que' potenti, che divorano la sostanza di chi lor soggiace» (p. 53). Nel male e per il futuro bene occorre dissimulare stoicamente ed escatologicamente, prender parte come «spettator» nelle scene tragiche e comiche di quello che Accetto chiama «gran teatro del mondo».

---

[4] Cfr. T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

In Accetto le tragedie e le commedie del «gran teatro del mondo» sono metafore oscene nominate e non mostrate, come in parte avviene anche sul frontespizio del libro di Hobbes. Nella parte inferiore dell'illustrazione del frontespizio del proprio libro, Hobbes sistema dieci riquadri in due colonne parallele e simmetriche delle quali le cinque della colonna di destra sono riferibili al *Commonwealth Ecclesiasticall* e le cinque della colonna di sinistra sono riferibili al *Commonwealth Civil*. Questa divisione, a destra l'*Ecclesiasticall* e a sinistra il *Civil*, spiega anche l'innovazione iconografica della rappresentazione del sovrano con il pastorale a destra e la spada a sinistra. Tutti e dieci i riquadri dell'immagine del frontespizio del libro di Hobbes sono a sipario aperto. Sono scene dal «gran teatro del mondo» che ci è permesso vedere, a differenza della scena centrale più grande e divisoria che, invece, rimane celata dal sipario.

Per la posizione centrale, la funzione divisoria (da tenere presente il motto *divide et impera*), la grandezza, e per il fatto di essere lo spazio dove si nomina il titolo di cui si nasconde l'immagine, il riquadro centrale è da considerare la o-scena madre che permette ai riquadri laterali di andare in scena e mostrarsi. Come dagli «orrendi mostri» di Accetto, così dal Leviatano di Hobbes occorre proteggersi. Ma al contempo occorre anche proteggere il mostro dissimulando il fatto che esso è il (non-)fondamento del sovrano, e giocando fra ciò che non si può mostrare, ma si può nominare, e ciò che è unitariamente osceno, ma può andare in scena diviso e ordinato, come avviene nei dieci riquadri dell'immagine del frontespizio del libro di Hobbes.

****

Nel libro di *Giobbe* il Leviatano è presentato come un mostro che esce dall'oscenità (in senso letterale) degli abissi marini incutendo terrore alla terra. Anche l'altro essere dotato di forza sovrannaturale nel libro di *Giobbe*, e cioè Behemot, pur non provenendo dal mare, ha però dimestichezza con il mondo liquido. Si sente a suo agio nella palude e non teme il fiume che esonda.

Behemot, tuttavia, appartiene anche alla terra. E forse anche per la sua terrestrità non è un mostro, come invece è il Leviatano che viene dal mare. È raffigurabile come un ippopotamo, un bufalo d'acqua, forse un elefante. Più specificamente, esso indica la bestia o, meglio ancora, il bestiame. Come per il Leviatano la sua forza sovrumana, concentrata in specifiche parti del corpo, sembra gli derivi dalla sua capacità di stare nel mondo liquido. Come il mostro del leviatano, anche la bestia di Behemot si impone sulla terra perché stabilisce la propria sovranità sulla base della capacità di autogovernarsi e governare nelle acque. Entrambi, Leviatano e Behemot, sono figure che rappresentano il (non-)fondamento governativo della sostanza liquida della sovranità politica.

Alla fine del libro di *Giobbe*, solo quando Dio sprona apertamente Giobbe a far proprio il potere sovrumano descritto nelle figure governative e liquide della bestia Behemot e del mostro Leviatano, Giobbe personaggio comprende veramente la potenza di Dio che ha creato, al pari di Giobbe, anche la bestia Behemot e il mostro Leviatano. È in questa parte finale, quando vengono introdotte le figure di Behemot e del Leviatano, che il libro di *Giobbe* rivela il proprio vero oggetto, che è politico: un libro sul fondamento supremo della sovranità identificata nell'agire terrifico sul territorio delle figure che vengono da mondi liquidi.

È alla fine del libro, dopo che Dio ha parlato a Giobbe di Behemot e del Leviatano, che si comprende come le precedenti parole di Giobbe non siano soltanto una metafora che descrive la sua condizione esistenziale e individuale, bensì un preciso riferimento all'idea liquida e governativa della sovranità politica: «Son io forse il mare oppure un mostro marino, / perché tu mi metta accanto una guardia? / Quando io dico: "Il mio giaciglio mi darà sollievo, / il mio letto allevierà la mia sofferenza", / tu allora mi spaventi con sogni / e con fantasmi tu mi atterrisci» (*Giobbe*, 7, 12-14)[5]. Giobbe comprende che il *nomos* politico raffigurato dalle figure liquide di Behemot e, soprattutto, del Leviatano, «il re su tutte le fiere più superbe»

---

[5] Cfr. *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1999.

(41, 26) – motto che compare in cima al frontespizio del libro di Hobbes –, è superiore e sovrano al *logos* della comprensione razionale, morale, normale della terra. Superiore nel senso che la normalità del *logos* terrestre è compresa e dominata dall'eccezionalità del *nomos* marino. Dopo che Dio ha finito di descrivere il Leviatano, Giobbe afferma: «Ho esposto dunque senza discernimento / cose troppo superiori a me, che io non comprendo. / "Ascoltami e io parlerò, / io t'interrogherò e tu istruiscimi". / Io ti conoscevo per sentito dire, / ma ora i miei occhi ti vedono» (*Giobbe*, 42, 3-5).

***

L'attuale prevalere di quella che molti chiamano anomìa governamentale o più semplicemente *governance* non è la fine del potere inteso come sovrano ma è, da un lato, l'estremo inveramento di quel paradigma liquido e terrifico e, dall'altro, anche l'inizio dell'allentamento dell'aderenza del sipario che copre il non-fondamento di quello stesso paradigma che è presente o-scenamente sul frontespizio del *Leviatano* di Hobbes, dove si nasconde l'essenza liquida della sovranità.

Lo sgocciolamento prodottosi dall'allentamento del sipario, come ad esempio è avvenuto nella vicenda significativamente chiamata *WikiLeaks*, non è soltanto importante per i fatti specifici che ha svelato – del resto immaginati o immaginabili da tutti –, ma soprattutto per il fatto di aver rivelato l'essenza liquida del potere sovrano, prima solo monopolio politico dello stato nazionale e ora sempre più di una *governance* economica che fatica a contenere la propria liquefazione.

Marco Pacioni

Parole-chiave: Accetto, Agamben, dissimulazione, Giobbe, Hobbes, Machiavelli, stato, territorio, terrore

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Arthur Rackham

Ninfe a confronto: *Undine* e *La sirenetta*

La mia forza è la forza di dieci,
perché il mio cuore è puro.

Alfred Tennyson

Undine, A. Rackham

La sirenetta, A. Rackham

Guardare l'arte di Arthur Rackham[1] si traduce in un'inevitabile immedesimazione, in una lettura accogliente senza essere scontata, in un pellegrinaggio in cui, invece di andare avanti, si cammina all'indietro, senza alcuna nostalgia del presente.

La responsabilità è della sua capacità di saper proiettare il fruitore in un tempo inventato, in uno spazio della mente dalle linee marcate, dai colori autunnali privi di gelo: un mondo fatto di fate, di elfi, di bambini, di orchi e di strane creature che si esibiscono in uno spettacolo allestito apposta per lui, per condurlo con loro lontano, affinché creda davvero a ciò che vede impresso su un foglio. Un vento tiepido che attraversa la durezza di un tratto ammorbidito dagli acquerelli tenui e dalla delicatezza dei soggetti rappresentati, una sorta di "sogno di una notte di mezza estate", connesso ad una spinta ribelle nei confronti di un'era dalle grandi contraddizioni. Infatti, all'epoca vittoriana, nella quale vive Arthur Rackham, consegue una forma quasi di escapismo dalle decisive evoluzioni, che comportano non poca pressione sulla società.

Proiettandosi nell'epoca vittoriana, si aprono le porte di un grande salone e ci si imbatte nella perseverante oscillazione tra fede e scienza, nella critica e decisiva rivoluzione industriale, nelle ferite sociali tra sfruttamento e ipocrisie, nelle cicatrici psicologiche di una società sfiancata dai compromessi, in un ricercato eroismo letterario, nelle dipinte passioni preraffaellite.

La cosiddetta *Fairy painting* nasce proprio in questo lussuoso, dispersivo e turbinoso salone nel quale si rimane affascinati ma anche storditi, e l'escapismo che ne consegue matura quelli che successivamente diventeranno i grandi capolavori dell'illustrazione.

---

[1] L'articolo è una rielaborazione di un capitolo del volume D. SARRECCHIA, *Andersen e* La sirenetta. *Iconografia di una fiaba (1873-2013),* con introduzione di M. Panetta e in appendice la prima traduzione dall'originale danese di H. C. Andersen, *La sirenetta* (1941), Roma, *Arbor Sapientiae* editore, 2015.

Nei suoi fogli bianchi, Rackham, tra i massimi esponenti della *Golden Age of Illustration*[2], mescolerà influenze di artisti come Albrecht Dürer, George Cruikshank, John Tenniel e Aubrey Beardsley, accogliendo il mondo incantato dei *Fairy Tales*, abitati da ninfe, fate, folletti, gnomi e creature soprannaturali, esaltandone la bellezza selvaggia, spesso inquietante, mista ad un'intrinseca grazia quasi palpabile, in un'arte nella quale atmosfere oniriche e luoghi incantati rivelano un mondo nel quale c'è bisogno di sognare e ove tutto è possibile, in cui ogni cosa che può essere sognata si può anche toccare. Sono disegni quasi animati, dal ruolo estetico e pedagogico, ma che non si accontentano di fare da semplice contorno ad una storia: essi stessi vogliono essere la storia, ed è così che Rackham concepisce le proprie illustrazioni.

Disegnatore inglese di grande talento e prestigio nell'epoca vittoriana, Arthur Rackham diviene noto per le illustrazioni di fiabe e classici per bambini. Nonostante le tematiche molto spesso legate al mondo dell'infanzia, egli riesce a mantenere nel disegno un rigoroso senso della realtà, dando alle proprie creature tratti umani, personalità e naturalezza. La sua arte, suggestiva e coinvolgente, riuscirà ad influenzare molti degli artisti successivi e lo stesso studio Disney, per la realizzazione del primo lungometraggio, si ispirerà fortemente ad alcune sue illustrazioni per *Biancaneve*.

Nato a Londra il 19 settembre 1867, in un quartiere centrale ricco di vivo fermento culturale, sviluppa fin da piccolo una forte propensione al disegno e dimostra un'incredibile bravura con l'acquerello. All'età di sedici anni inizia a

---

[2] Un fenomeno nato in America, riguardante libri e riviste. La *Golden Age* nacque per una serie di cambiamenti sociali e industriali, ovvero l'avvento di nuove tecniche di stampa in fase di sviluppo, una produzione di carta sempre più conveniente, un'efficiente distribuzione in tutto il continente facilitata dalla costruzione di ferrovie; inoltre, la popolazione si stava espandendo e, insieme ad una florida industrializzazione, migliorarono in media anche le condizioni sociali. Improvvisamente gli artisti ebbero la possibilità di guadagnare enormi somme di denaro, e insieme di dare una svolta alla loro carriera, un fatto che attirò numerosi talenti, data la difficoltà per un pittore di farsi conoscere attraverso gallerie d'arte e mostre. In Europa, gli artisti della *Golden Age* sono stati influenzati dai Preraffaelliti e da altri tipi di correnti ispiratrici come i movimenti *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Les Nabis*. Tra i più importanti artisti, ricordiamo Walter Crane, Edmund Dulac, Aubrey Beardsley, Arthur Rackham e Kay Nielsen. Per gli americani, *The Golden Age of Illustration* si concluse nel 1930, quando i progressi della riproduzione fotografica e l'avvento della fotografia a colori avevano gradualmente escluso gli illustratori dal mercato.

viaggiare, diretto in Australia, impiegando il lungo tempo passato in mare disegnando, e torna a Londra con un bagaglio carico di studi, schizzi e bozzetti. Inizialmente, egli pubblica le proprie illustrazioni su delle riviste e, in questa prima fase artistica, si delinea uno stile caratterizzato da una costante presenza del nero e della linea pura:

> La tecnica usata da Rackham era laboriosa e richiedeva una notevole perizia: abbozzato il disegno con una matita morbida, definiva le forme più precisamente aggiungendo via via i contorni e i dettagli. Terminato il bozzetto, tracciava quindi le linee a penna e inchiostro indiano, rimuovendo alla fine il sottostante strato a matita. Per ottenere un risultato finale a colori, prima di iniziare il disegno a matita passava uno strato di colore giallo chiaro sulla carta, aggiungendo poi vari altri strati di colore trasparente – soprattutto blu chiari, verdi e rossi – a seconda delle necessità, una volta ultimato il disegno[3].

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento diviene giornalista e illustratore e il suo primo libro di disegni viene pubblicato nel 1893. Il suo è un successo immediato e stupefacente: nei primi anni Novanta pubblica circa un volume all'anno, promuovendo e vendendo le proprie illustrazioni originali in occasione di mostre che tiene annualmente. Il 6 settembre 1939, all'età di settantadue anni, muore di cancro, a Limpsfield, lasciando un'eredità artistica dal valore inestimabile: oltre 60 libri illustrati, tra cui le opere di Shakespeare, Charles Dickens, James Barrie, Lewis Carroll, le fiabe dei fratelli Grimm, Andersen e Perrault. Sono da considerare indimenticabili il "suo" *Peter Pan nei giardini di Kensington* (1906), la "sua" *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1907), il "suo" *Gulliver* (1909) e la "sua" *Undine* (1909).

*   *   *

[3] Cfr. il sito dedicato alle Fiabe: www.fiabesca.blogspot.it (ultima consultazione: 19 febbraio 2015).

Avvicinandosi alle due protagoniste delle fiabe, *Undine* e *La sirenetta*, è difficile non lasciarsi suggestionare dalla loro "somiglianza", e non solo per le loro origini marine: entrambe sono, infatti, incomplete, alla ricerca di un'anima, cacciatrici di amore, privilegiate prede di una solitudine desolante.

Di grande ispirazione per Hans Christian Andersen, la fiaba di Friedrich de La Motte-Fouqué viene scritta nel 1811 e da subito concepita come un capolavoro. Undine, ninfa emersa dai flutti, è in cerca del vero amore per ottenere un'anima, ma destinata a rinunciarvi per la debolezza del suo amato, che, nell'insicurezza del proprio cuore, sceglierà "l'altra", condannando a morte se stesso e segnando l'infelice ritorno della ninfa alle acque del mare.

Si tratta, dunque, di due fiabe molto simili tra loro, ma con un finale diversamente drammatico: com'è noto, la Sirenetta di Andersen perde, infatti, il proprio amore, rinunciando alla possibilità di riconquistarlo e di diventare umana, ma scamperà alla malefica profezia di mutarsi in schiuma del mare e potrà lenire i propri dolori e quelli del mondo tramutandosi in una delle figlie dell'aria, diffondendo buone azioni e guadagnando, così, l'immortalità. Un finale amaro, se pensiamo che la sirena perde tutto per un amore che non le è destinato, ma mai così amaro come il finale di *Undine*, costretta ad uccidere il cavaliere Hulbrand von Ringstetten, mentre baciandolo rapisce il suo ultimo respiro, per poi tornare alla condizione iniziale, quando ancora non conosceva l'amore, con la differenza che, dopo averlo conosciuto, la sua esistenza diventa un limbo senza via d'uscita.

Quelle lacrime penetrarono negli occhi del Cavaliere fluendo attraverso il suo petto in un dolce e caro dolore, finché il respiro gli si spense e il suo corpo esanime reclinò giù dalle belle braccia di lei, sopra i guanciali del letto. «L'ho ucciso col mio pianto»[4].

[4] Cfr. F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ, I. BACHMANN, *Ondina. La ninfa che divenne donna per amore,* Napoli, Filema edizioni, 2004, pp. 106-107.

Il ritratto che Rackham fa di Undine (cfr. *supra*, fig. sulla sinistra) è lo specchio di un'inquietudine segreta, accarezzata dal suo silenzio, sigillata dal mare: lo stesso mutismo della sirenetta, la stessa fame di amore, lo stesso grido interiore, lo stesso silenzio assordante. La marea la avvolge senza averla vinta, perché la sua è una risurrezione o un mesto ritorno a casa, ma non una debole sconfitta, anche se la tragica fine della storia direbbe il contrario. I capelli bagnati ma leggeri seguono il movimento delle onde, le quali sembrano accompagnarla, se non darla alla luce.

Il fascino di questo ritratto sta nel contrasto tra la ferma resistenza suggerita dalla posizione delle braccia, in tensione, con i pugni stretti (come per rifiutare quella sensazione di eterno ritorno alla quale ella tenta di sfuggire), con gli occhi chiusi e il viso volto altrove (come per non vedere ciò che l'aspetta, una volta varcata la terra azzurra); e la dolcezza di un abbandono consolatore (nelle vesti bagnate che si fondono con le onde), la tensione sciolta nel suo discendente ritirarsi, nell'evaporare della sua identità rubata dal dolore e intrappolata nel ricordo d'amore: d'altronde, «pur pagato col prezzo di una eroica dolorosa solitudine, l'incanto di acque rigeneratrici non si eclissa con la stessa rapidità degli amori a cui ha dato alimento»[5].

Al Cavaliere che vede in lei un "paradiso" verdeggiante e fiorito, promette una felicità sconosciuta, ma lascia intravedere anche l'ombra di una pesante ipoteca. L'amore totale non tollera abbandoni o tradimenti, pena la morte di entrambi gli amanti[6].

Di *Undine* abbiamo molte illustrazioni di Rackham, molte a colori e solo un paio in bianco e nero; nella rappresentazione della storia, l'artista ha privilegiato i dettagli, non solo quelli tecnici ma anche quelli graficamente contenutistici. Difatti, rimane fedele all'atmosfera plumbea e romanticamente stratificata della narrazione, valorizzando, sia con il bianco e nero sia con il colore, il climax delle pulsazioni della fiaba. Undine vi è protagonista indiscussa: in lei si muovono irriverenza e grazia,

---

[5] Ivi, p. 143.
[6] Cfr. F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ, I. BACHMANN, op. cit., p. 139.

innocenza e sensualità, ambiguità e purezza, sublimate dall'armonica avvenenza delle forme in stile preraffaellita e delle dolci contaminazioni con l'*Art Nouveau*, che temperano la durezza della linea di contorno onnipresente, tipica dei primi incisori tedeschi. Tante influenze pittoriche in un'unica mano, capace di una rielaborazione personalissima fondata su un lavoro stratificato e di dettaglio, rivelano in *Undine* uno stile unico e raffinatissimo.

La Sirenetta di Andersen, a differenza di Undine, si avvale dell'opportunità di riscatto offertale dalle figlie dell'aria per potersi salvare dal proprio annientamento. Quinta figlia del Re Tritone, realizza il sogno di andare a vedere il mondo emerso, una volta compiuti i quindici anni, ed è lì che si imbatte nel bellissimo principe del quale si innamora subito e che salverà dal violento naufragio del quale la sua nave rimane vittima, nella tempesta. Egli, purtroppo ancora destabilizzato, scambia la propria salvatrice per una giovane fanciulla vista da lontano, che correva a cercare aiuto.

Malinconica e afflitta dall'enorme abisso esistente tra lei e il principe, essendo ella una sirena e dunque priva di un'anima, e cosciente che alla fine dei suoi trecento anni si dissolverà in schiuma del mare, senza la possibilità di rivivere, come è noto la Sirenetta decide di recarsi dalla Strega del Mare, che le offre la possibilità di avere un'anima umana e delle gambe in cambio della sua voce. Ella accetta: emerge dalle acque marine alla conquista del principe, il quale, pur affascinato da lei e deciso a prendere moglie, un giorno si reca in un regno e si imbatte nella stessa ragazza vista in lontananza al momento del suo risveglio; pensando sia lei la sua salvatrice, egli sposerà la principessa, lasciando la Sirenetta in preda alla disperazione e allo sconforto. Rifiutando la possibilità di uccidere il principe per evitare la propria malasorte, ella è, comunque, pronta a divenire schiuma del mare, quando le figlie dell'aria l'accolgono tra loro per premiare la sua bontà ed evitarle la morte eterna in cambio delle sue buone azioni, per le quali le spetta il Paradiso.

Tra le raffigurazioni di Rackham della Sirenetta, ritroviamo una manciata di illustrazioni in bianco e nero a campiture piatte, dallo stile quasi fumettistico, dove si

rilevano, in linea generale, una definizione decisa del tratto e una tipologia di composizione richiamante il grottesco; d'altronde, anche Rackham, oltre a Nielsen, subisce l'influenza dell'arte di Aubrey Beardsley, inebriata in parte dall'«impressione di una complessiva monocromia»[7] dovuta, invece, a «certe stampe giapponesi tanto in voga nell'Ottocento, e all'opera di Hokusai in particolare»[8].

La sirenetta ne è una chiara esemplificazione: nell'immagine riportata (cfr. *supra*, la figura a destra), Rackham «coniugò gli stilemi dell'*Art Nouveau* con le figurazioni favolistiche e grottesche tipiche della tradizione anglosassone»[9], con un vago accenno al *Fairy Pantings*. La protagonista viene rappresentata solo una volta in primo piano, avvolta dalle onde del mare che si intrecciano con i tentacoli di creature marine, quasi fossero decorazioni liberty, e con il corpo generoso di una sirena troppo matura per la sua età (ha solo quindici anni), elementi che di certo addolciscono la composizione, ma che tendenzialmente la privano di pathos, sottolineandone la funzione ornamentale: il corpo poco esile e di un'accennata abbondanza priva la Sirenetta dei caratteri della giovinezza. Inoltre, Andersen descrive il regno del mare con dovizia di particolari, rendendolo vivo, quasi animato, ma esso, assieme al contesto, in Rackham fa solo da sfondo: tutto gira intorno alla quieta malinconia della giovane sirenetta, tutto è condensato nella forza del suo amore disperato che, impavida e muta, ella seguirà, accettando il proprio destino, qualunque esso sia.

Leggendo *La Sirenetta*, ci si accorge di come sia proprio la protagonista a delineare la storia, dando un colore e una forma al resto, a ciò che rimane alle sue spalle: per questo le rappresentazioni fini a se stesse non funzionano con questo personaggio. Potevano piacere o essere le più richieste, allora, ma Hans Christian Andersen era esigente e pretese qualcosa di più della bellezza: l'anima.

In *Undine* si nota un'aggressività placata dal tormento amoroso, un risveglio sensoriale in lotta con un assopimento della speranza, una sorta di bovarismo ribelle che porta la ninfa a dileguarsi alle sue condizioni. Nella Sirenetta si coglie, invece,

---

[7] Cfr. il sito cit.: www.fiabesca.blogspot.it
[8] *Ibidem.*
[9] Cfr. il sito dell'Enciclopedia italiana Treccani: www.treccani.it (ultima consultazione: 19 febbraio 2015).

l'ingenuità rotta da una punitiva illusione, da un sentimento più grande di lei che può solo sognare, da una spietata educazione sentimentale che, diversamente da quanto suggerisce Flaubert, la priva anche dell'aspettativa come forma di piacere più puro, non potendo ella scegliere liberamente un verginale ritiro. In entrambe un dolore, in entrambe una crescita, una morte e, in modo diverso, un riscatto nei confronti di una solitudine imposta, di un castigo che punisce la forza di due cuori puri.

Citando, in conclusione, Sibilla Aleramo,

Pensarsi come l'abisso, su cui si adagiano le superfici apparentemente solide della civiltà, è sicuramente più esaltante che rassegnarsi a quello "sguardo lucido e mesto" che subentra al "gelo" e all'"estasi" della favola amorosa e che profila, come via d'uscita dall'altalena di amori e odi, il "fastidioso obbligo di vivere per sé"[10].

Denise Sarrecchia

Parole chiave: Andersen, fiabe, illustrazione, ninfe, Rackham

[10] Cfr. F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ, I. BACHMANN, op. cit., p. 144.

Intervista con Roberto Chiesi del Centro Studi Pasolini di Bologna

Credo che il Fondo mi abbia fatto bene perché mi ha dato un'esperienza di consistenza pratica, mi ha impegnata in modo molto forte. Ho dovuto fare tante cose che non avevo mai fatto, per esempio avere a che fare con le istituzioni. A poco a poco l'asse della mia recitazione si è spostato: dal recitare me stessa in spettacoli o esibizioni mondane, qua e là, mi sono trovata a dovere recitare moltissimo con le istituzioni! E credo di essere stata, in questo senso, bravissima... in Italia, nei primi anni, le istituzioni non ne volevano sapere di Pier Paolo: io le aggiravo e le raggiravo grazie ad una sapiente recitazione. Questo l'ho fatto, mi è tornato anche comodo e mi divertiva molto. E il buonumore è essenziale in queste cose... Ma io ho sempre avuto un ottimo umore... è adesso che non ce l'ho più[1].

Abbiamo scelto d'introdurre l'intervista concessaci da Roberto Chiesi[2] con un gioco di specchi in cui le esperienze rimandano le une alle altre, palesando un *continuum* di passioni e ricerche che da Pasolini giungono sino a noi: in tal senso, questo frammento dell'intervista che Laura Betti concede a Roberto Chiesi il 5 giugno 2004 nella sua casa romana, poco più di un mese prima della sua morte, pubblicata sul n. 437 di «Cineforum» dell'agosto-settembre 2004, funge per noi da epigrafe introduttiva e ricordo commemorativo per la «ragazza bionda, infante, asessuale e provocante»[3] che ha avviato l'imponente opera di documentazione e divulgazione della figura pasoliniana.

Mercoledì 29 ottobre 2014 è stata un'assolata giornata autunnale dall'aria frizzantina che accarezzava piacevolmente, ancora per poco, i visi dei giovani in

[1] Cfr. R. CHIESI, *Bisogna nuotare nel forse*, in «Cineforum», n. 437, agosto-settembre 2004, in ID., *Intervista di Roberto Chiesi a Laura Betti*; cfr. www.pasolini.net (http://www.pasolini.net/betti_intervista-robertochiesi.htm; ultima consultazione: 15 febbraio 2015).

[2] L'intervista è una rielaborazione dell'*Appendice* alla tesi di Laurea magistrale (*«Come è cambiato il linguaggio delle cose». Il Pasolini saggista e la mutazione antropologica degli anni Settanta*) in "Editoria e scrittura", cattedra di "Giornalismo culturale", discussa presso la "Sapienza Università di Roma" il 22 gennaio 2015, con relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatrice la prof.ssa Vanessa Roghi.

[3] Cfr. P. P. PASOLINI, *L'ultimo poeta espressionista* (1963), in ID., *Per il cinema*, tomo II, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2651.

bicicletta che coloravano la città dei portici. Lucio Dalla cantava come nella vecchia signora non si perda nemmeno un bambino; noi, invece, ci siamo riusciti. Così, tra la magnificenza di edifici storici e la realtà *underground* delle tag e dei graffiti, un gruppetto di studenti ci ha indicato la nostra meta: la Cineteca di Bologna. Più precisamente, gli spazi della Biblioteca Renzo Renzi dove, una volta entrati, la sensazione immediata è di familiarità: complici la cordialità tipica degli emiliani, la squisitezza del posto e i numerosi studenti che la frequentano silenziosamente.

In questa cornice, si inserisce la storia del Centro Studi Pasolini: dopo la tragica scomparsa del poeta nel 1975, Laura Betti fonda a Roma e dirige l'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, nata con l'obiettivo di diffondere la conoscenza dell'autore attraverso una serie di pubblicazioni, retrospettive, convegni nazionali e internazionali, ma, alla fine del 2003, l'attrice sceglie il trasferimento dell'intero archivio dalla città capitolina al Comune di Bologna, città natale di entrambi, costituendo il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna. Nell'estate successiva, dopo la morte di Laura Betti, il fratello Sergio Trombetti decide di riavvicinare l'attrice al suo grande "amore", affiancando al Fondo Pasolini la Donazione Betti, comprensiva di fotografie, testi e oggetti personali che ripercorrono l'itinerario artistico dell'attrice.

Il Centro pasoliniano bolognese si occupa prevalentemente della catalogazione e della conservazione di oltre 1200 volumi, comprendenti le diverse edizioni delle opere di Pasolini, gli studi monografici e quelli miscellanei a lui dedicati; oltre a un catalogo di fotografie, audiovisivi, riviste, cataloghi, ritagli di stampa, tesi di laurea, documenti audio, registrazioni di convegni, dibattiti, interventi e programmi radiofonici.

Il nostro interlocutore è Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini presso la Cineteca di Bologna, critico cinematografico e insigne studioso pasoliniano, membro del Comitato di redazione del mensile «Cineforum», componente del Comitato scientifico di «Studi pasoliniani», autore di monografie dedicate ad attori e registi del cinema francese pubblicate da Gremese (*Alain Delon*,

2002; *Gérard Depardieu*, 2005; *Jean-Luc Godard*, 2003). Tra le sue collaborazioni pregresse ricordiamo: il *Dizionario critico dei film* dell'Enciclopedia Treccani (Roma 2004), i volumi *Pasolini und der Todt* (Monaco, Pinakothek der Moderne, 2005), *Pasolini O sonho de uma coisa* (Lisbona, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2006), il Progetto Petrolio (Bologna, CLUEB, 2006). Inoltre, ha curato la realizzazione di *Pasolini: il cinema in forma di poesia* (Torino, Museo del cinema di Torino, 2006) e le monografie *Hou Hsiao-hsien – Cinema delle memorie nel corpo del tempo* (Recco, Le Mani, 2002), *Marcello Mastroianni, attore di teatro* (Recco, Cineteca di Bologna – Le Mani, 2006), *Pasolini, Callas e "Medea"* (Bologna, Franco Maria Ricci, 2007). Infine, possiamo menzionare anche i numeri monografici di «Cinémaction» dedicati a Rainer Werner Fassbinder e Luchino Visconti, a cui ha lavorato.

Intervista

Qual è la realtà interna al Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna?

A differenza del Centro Studi di Casarsa, che si occupa prevalentemente del periodo giovanile di Pasolini, della sua produzione casarsese, ed è rivolto soprattutto al mondo friulano – anche se, poi, organizza iniziative che vanno anche in altre direzioni –, noi, per il fatto di essere collocati all'interno della Cineteca, privilegiamo

gli studi sul cinema di Pasolini, ma cerchiamo anche di avere rapporti con gli studiosi di italianistica, perché non si può mettere il poeta e lo scrittore in secondo piano rispetto al cineasta: questa era una volontà specifica e legittima della Betti, convinta che non si capisca il cinema di Pasolini se non si conosce la sua letteratura. Quindi, tra i nostri interlocutori ci sono anche studiosi come l'italianista Marco Antonio Bazzocchi, o il filologo classico Massimo Fusillo. In ogni caso, però, la maggior parte del nostro lavoro è incentrato sul cinema: per esempio, il restauro di *Appunti per un'orestiade africana* e tutto il lavoro sulla *Rabbia* sono stati fatti qui, con Tatti Sanguineti e Giuseppe Bertolucci.

Poi, ci occupiamo dell'attività didattico-divulgativa che consiste nell'organizzare rassegne cinematografiche all'estero; queste, fin dai tempi di Laura Betti, erano il pretesto e il veicolo per parlare anche di Pasolini scrittore; quindi, per coinvolgere anche studiosi di letteratura e di politica. Recentemente, per esempio, abbiamo partecipato a un bellissimo incontro con l'editore tedesco Laika, ad Amburgo, proprio sul Pasolini politico e sul suo rapporto molto complesso con Lotta Continua, e in quel caso è venuto Giorgio Galli, il politologo. Uno degli aspetti più affascinanti consiste proprio nel fatto che, attraverso Pasolini, si viene a contatto con discipline completamente diverse, facendole dialogare tra loro.

Come si è svolto il suo personale percorso di avvicinamento a Pasolini?

Il mio percorso risale all'infanzia, quando da bambino vidi in televisione *Uccellacci e uccellini* e rimasi folgorato. Conoscevo Pasolini di fama e avevo idee molto contrastanti al riguardo; devo ammettere che da bambino ero molto moralista; nei suoi confronti, però, avevo, chissà perché, l'idea di una certa grandezza: forse perché era stato regista, poeta, romanziere... Una dimensione di artista rinascimentale impressionante. Poi, ho cominciato a leggere molto di lui quando avevo circa 16-17 anni ma con difficoltà nel comprendere le sue poesie, soprattutto *Poesia a forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*; oltre al fatto che quest'ultima presenta difficoltà d'interpretazione anche oggi, perché si sa che è una raccolta piena di riferimenti alla

situazione politica dell'epoca, quindi bisogna conoscerne il contesto molto bene. Questa è una condizione simile a *Petrolio* che, però, va preso con le pinze perché è un'opera incompiuta: quindi, è come entrare in un laboratorio che bolle continuamente ma che rimarrà sempre così, purtroppo. Poi, sin dall'inizio della mia professione di critico cinematografico, ho cominciato a occuparmi di Pasolini studiandolo sotto ogni punto di vista e, infine, quando Laura Betti ha deciso di portare qui l'Archivio Pasolini, si è ricordata di me e ha deciso di chiamarmi per la direzione del Centro.

Cosa ha spinto Laura Betti a trasferire l'Archivio Pasolini da Roma a Bologna?

Era un'antica idea di portare tutto a Bologna perché anche lei era bolognese: ci pensava sin dagli anni Novanta, quindi ci ha lavorato per un decennio; poi, c'erano le garanzie di serietà e di rispetto nei confronti dell'identità del Fondo da parte della Cineteca di Bologna che, nel frattempo, era diventata una delle istituzioni più autorevoli e prestigiose d'Italia. Quindi, credo che alla fine la polemica con Roma sia stata accessoria perché lei era una donna concreta: aveva, sì, un carattere molto difficile ma era anche una donna molto intelligente e non si sarebbe basata solo su dei dissapori per determinare una scelta di tale importanza... Insomma, credo fosse l'insieme di diverse motivazioni.

Considerata la vostra intensa attività a difesa del patrimonio pasoliniano (archivio, premi Pasolini, mostre, incontri), come valuta la conoscenza attuale dell'intellettuale tra gli italiani contemporanei non professionisti del settore? Pasolini è parte integrante dell'immaginario collettivo diffuso? E, se sì, lo è in modo distorto (come vittima divinizzata del Sistema o, al contrario, come corruttore di minori)?

Esistono anche casi eclatanti di mistificazioni. Su alcuni aspetti possono esistere anche opinioni contrastanti, è ovvio, ma su certe cose è obiettivo che ci sia

una mistificazione. Il problema riguardante gli studi di Pasolini concerne la difficoltà di conoscere interamente la sua opera anche per gli studiosi, in quanto bisognerebbe essere esperti di narrativa, di cinema, di poesia; perciò, è frequente che studi pregevoli fatti da letterati presentino degli errori sul cinema: perfino nei «Meridiani» ci sono. Ad ogni modo, negli ultimi vent'anni la sua immagine è stata molto rivalutata: Pasolini è diventato il simbolo dell'artista e dell'intellettuale autenticamente anticonformista che paga le proprie idee e scelte di persona, un mito che incarna la visione più lucida del degrado del Paese, la figura a cui rivolgersi come un interprete di oggi nel contesto della critica alla modernità. Lo spettatore che conosce superficialmente Pasolini oggi lo vede come un profeta della corruzione attuale, ma io credo sia sbagliato definirlo un "profeta", perché i profeti non esistono. È stato uno dei pochi, se non l'unico, a rendersi conto fino in fondo di quale tragedia rappresentasse per l'identità culturale dell'Italia la fine del mondo contadino e il trionfo del consumismo.

Il vostro Centro, oltre a occuparsi dell'opera pasoliniana, si è mai impegnato nella questione giuridica della ricostruzione storica della morte di Pasolini, portando avanti, per esempio, la richiesta di riaprire le indagini? Vi interessate a quegli artisti che, avanzando le loro ricerche e interpretazioni, inseguono la verità sull'omicidio?

In genere, preferiamo occuparci dell'opera più che delle vicende riguardanti la morte, anche se quello è un buco nero che certamente ha il suo peso. Posso dire sicuramente che non condividiamo assolutamente le tesi di Zigaina, un artista che ammiro e di cui ho massima stima. Per fare un solo esempio concreto: Pasolini aveva le mani abrase per difendersi ed è accertato che durante l'aggressione abbia cercato di fuggire e una persona che vuol farsi ammazzare di certo non scappa. Del resto, ne abbiamo parlato molte volte con Guido Calvi (avvocato di parte civile nell'omicidio Pasolini) e con Gianni Borgna (autore con Adalberto Baldoni di *Una lunga incomprensione. Pasolini fra destra e sinistra*, Firenze, Vallecchi, 2010). Credo che la teoria più accreditabile sia quella di un agguato a opera di molti: che poi sia stato

legato alla prostituzione maschile o un agguato politico, è un interrogativo sempre aperto.

Però, nelle tesi di Zigaina, alcune intuizioni profetiche di Pasolini sulla sua morte sono indiscutibilmente spiazzanti...

Certamente. In questo senso mi ha impressionato moltissimo andare sul luogo del delitto, a Ostia, da cui si vede il castello papalino che Pasolini descrive nella poesia *Una disperata vitalità* e in cui narra la propria morte come quella di «un gatto bruciato vivo, pestato dal copertone di un autotreno, impiccato da ragazzi a un fico», una descrizione che è piuttosto scioccante, sapendo che, poi, Pasolini realmente verrà lasciato come «un serpe ridotto a poltiglia di sangue, un'anguilla mezza mangiata». È come se avesse addirittura individuato il luogo della propria morte: questo, però, si spiegherebbe molto banalmente come un luogo che probabilmente Pasolini amava frequentare per i suoi incontri sessuali. Forse, così si spiegherebbe anche come mai quella notte fece tutti quei chilometri dalla stazione all'Idroscalo, sapendo, invece, che era un uomo ossessionato dal tempo. Secondo me, si chiarisce tutto così: aveva una sessualità randagia, ma forse amava andare in quel posto selvaggio e abbandonato, vicino al mare.

Invece, cosa pensa delle tesi sostenute da Sergio Citti riguardanti il furto delle "pizze" di «Salò» che, secondo la sua ipotesi, sarebbero la vera motivazione per cui Pasolini era all'Idroscalo quella notte con l'intento di recuperarle?

Personalmente, non credo a questa storia che è stata usata per attenuare la componente omosessuale dell'incontro con Pelosi. Citti stava molto male quando la raccontò.

Nessuno ha cercato di far riaprire le indagini?

Guido Calvi. Sono stati analizzati i reperti ed è impossibile che quei bastoni friabili, mezzi marci, abbiano massacrato Pasolini in quel modo; quindi, è palese che

Pelosi non fosse solo, ma sembra che poi tutto si sia bloccato: rimane una vicenda molto dolorosa.

Come valuta la figura di Pino Pelosi?

Totalmente inaffidabile. Di quello che dice c'è un centesimo di attendibile. Cambia versione per questione di opportunità perché i suoi interventi vengono pagati: così, se può portare qualcosa di nuovo, gli viene dato un gettone.

Crede che Pasolini lo conoscesse già?

Sì, è molto probabile. E mi ha sempre molto colpito l'odio con cui Pelosi parlava di Pasolini dopo l'assassinio; concordo con Nico Naldini nel ritenere che la sua è stata la tipica reazione del giovane le cui tendenze omosessuali vengono smascherate dal partner e che, di conseguenza, ha una reazione violenta e rabbiosa. Il problema è che non era solo perché, se ci fosse stato solo un ragazzo così gracile, Pasolini si sarebbe salvato; ma, in realtà, credo che Pasolini lo abbia provocato, e che le cose non siano andate così dolcemente come le mostra Abel Ferrara nel suo film. Alla fine, Pelosi si è preso tutta la colpa perché, essendo minorenne, pensava di farla franca e il suo avvocato, Rocco Mangia, essendo molto esperto, gli ha proposto la versione dell'autodifesa dal tentativo di stupro. Ma, rimanendo alle testimonianze delle persone che lo conoscevano bene, Pasolini, pur amando provocare delle reazioni, non era assolutamente violento. Secondo me, però, Pelosi era sincero nel proprio rancore immediato contro Pasolini.

Sempre a proposito del film di Ferrara, personalmente, non condivido assolutamente la messa in scena dell'omicidio, colto come un fatto casuale: è davvero inverosimile che gli assassini non sapessero chi fosse Pasolini. Tutti sapevano chi era e, se quello era un luogo che frequentava, è probabile che altri ragazzi con cui era stato conoscessero quel posto: perciò, forse si è messo in trappola da solo. Se l'hanno seguito, com'è probabile, magari sapevano dove andare.

A proposito della ricostruzione del 2 novembre 1975, perché il film Pasolini: la verità nascosta *di Federico Bruno non è stato accettato da nessun festival cinematografico di rilievo né ancora distribuito? A voi è stato proposto?*

Federico Bruno ci ha presentato questo progetto che ci lasciava molto perplessi senza mai farci visionare il film completo: ci aveva proposto di proiettarlo a scatola chiusa senza farcene avere una copia. Se ce ne mandasse una, la vedrei molto volentieri, ma il progetto di per sé non mi sembrava molto felice. Magari il film è bellissimo: non posso dirlo perché non l'ho visto; quindi, non posso giudicarlo a priori.

Perché sono stati realizzati pochi film su Pasolini?

In realtà, il numero non è esiguo, se paragonato agli intellettuali a lui contemporanei su cui non ne è stato realizzato alcuno: non c'è un film su Moravia e soltanto uno su Calvino, che io sappia... Poi, ci sono molti film inediti: c'è addirittura un medio-metraggio inglese in cui Pasolini è interpretato da Derek Jarman ed è un'opera curiosissima, un film orribile ambientato nella Londra gay in cui Pasolini viene colto come frequentatore di questi ambienti. Innanzitutto, la parola "gay" credo che sia immediatamente successiva alla sua scomparsa e, comunque, Pasolini si rifiutò sempre di aderire a quegli ambienti, anche al Fuori! (o F.U.O.R.I., acronimo di Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano), che era un'associazione attiva negli anni Settanta, la più antica in Italia, dedita alla lotta per l'affermazione dei diritti degli omosessuali; questo rifiuto da parte di Pasolini credo sia difficile da interpretare.

Non vorrei sbagliare, ma credo che si tenda molto a glissare anche sulla sua posizione riguardante la coppia: perché ci sono passaggi molto imbarazzanti, Pasolini assume delle posizioni difficili da accettare, evidenziando una certa misoginia. Per esempio, nella "passeggiata" del Merda in *Petrolio*, c'è tutta una descrizione dettagliata sul Merda e lo scrittore si accanisce su di lui; poi, però, quando arriva alla

sua ragazza, dice soltanto che «ha il culo basso, una maglietta della Standa e dei jeans». Cioè, la donna viene rappresentata solo come un «culo basso»...

Definirla "misoginia", però, non diventa riduttivo per uno scrittore che è intervenuto contro l'omologazione femminile e la mercificazione del corpo della donna?

Certamente. Come sempre in Pasolini, dici "misoginia" e non basta: è limitativo. La vitalità del suo pensiero è che è pieno di contraddizioni. Quindi, c'è la misoginia ma c'è anche il suo contrario: l'adesione all'idea della donna come vittima... Pensiamo al *Decameron*, dove Lisabetta da Messina è vittima del maschilismo dei suoi fratelli. La ragazza della coppia eterosessuale negli anni Settanta è un aspetto spinoso della prospettiva pasoliniana.

Complessa come l'immagine di una coppia eterosessuale mano nella mano: contrariamente all'apparenza, è vista da Pasolini quale mortificazione della libertà sessuale?

In quel caso, addirittura, Pasolini arriva a una visione ferocemente grottesca... E insiste su questo tema, un motivo che ritorna in moltissimi suoi scritti, interventi giornalistici e interviste, con molta rabbia.

Come si inserisce la figura di Ninetto Davoli nella mitologia che ruota attorno a Pasolini?

Davoli fa parte del mito, è un'immagine di giovinezza popolare, vitale e dotata di un intuito e di un'intelligenza di grande spontaneità. Sensibilità, vitalità e allegria erano aspetti del popolo che Pasolini amava: basti pensare all'ampio spazio che gli ha dato nei film. Il loro rapporto era molto complesso: Pasolini probabilmente ha vissuto la scelta eterosessuale di Ninetto come un duro colpo al proprio egocentrismo ma, successivamente, penso che abbia accettato il nuovo equilibrio.

Davoli è ancora legato a quegli anni?

Sì, ha sempre avuto una devozione per Pasolini e ha un ottimo rapporto con noi: è una persona di estrema generosità e intelligenza, io gli voglio personalmente molto bene. La cosa che mi impressiona di più è come sia rimasto fedele a se stesso, di un'autenticità e di una franchezza disarmanti. Viene il rammarico pensando a quanto ancora avrebbero potuto fare insieme, ai numerosi progetti rimasti irrealizzati.

Si sente di esprimere un parere personale sulle opere cinematografiche che si sono occupate di Pasolini?

Partirei dall'ultimo di Abel Ferrara su cui ho scritto una recensione per «Cineforum». Per me è un film orribile, non perché non abbia fatto un'operazione filologica, in quanto nessuno si aspettava da Ferrara un lavoro del genere; anzi, forse ha fatto degli sforzi da questo punto di vista. Il problema, secondo me, è proprio estetico: c'è qualche sprazzo di bellezza, quasi indipendente da Ferrara; per esempio, la scena dell'ultima cena di Pasolini con Pelosi, quando Pasolini ha uno sguardo triste, e contemporaneamente affascinato, per questa giovinezza ingorda. Anche la scelta del ragazzo che impersona Pelosi è indovinata, una faccia inquietante perché è atona e inespressiva, senza identità; salverei pure Willem Dafoe, che è stata una bella scelta perché ha interiorizzato molto la personalità di Pasolini, ma il doppiaggio è atroce: stentoreo ed enfatico; c'è l'enorme problema che la voce di Pasolini era molto caratteristica ed è ben presente a chiunque... L'enfasi è molto sgradevole. Inoltre, direi che il film di Ferrara parte subito male, mettendo in scena l'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo, che, per chi l'ha vista molte volte come me, risulta subito falsa e grossolana. Il problema è la banalità: Ferrara ha parlato della libertà stilistica, ma non basta la libertà: bisogna che ci sia anche qualcosa da dire! Emblematico è il totale insuccesso di incassi al botteghino, così come è stato freddamente accolto al Festival di Venezia.

Invece, crede che ci sia un film su Pasolini ben riuscito?

Insomma, un "bel film" su Pasolini proprio non saprei indicarlo, sembra una sorta di maledizione. Ma un film utile è quello di Marco Tullio Giordana (*Pasolini un delitto italiano*) perché, essendo solo sulle dinamiche del delitto, ha una sua teoria, ma non è un film sulla figura di Pasolini che, in realtà, è solo fuori campo.

Poi, di documentari ce ne sono molti fatti bene: per esempio, quello di Ivo Barnabò Micheli (*A futura memoria*); o *Una disperata vitalità* di Paolo Brunatto. *Angelus Novus* (1986) di Pasquale Misuraca è probabilmente l'unico film di finzione riuscito, con un attore che impersona Pasolini, ma è difficile da reperire perché è una sorta di film-saggio di una piccola produzione. In quest'opera, la scelta del regista è stata di cogliere Pasolini che vaga per Roma dove si sente l'attore leggere alcuni suoi brani, quindi c'è un minimo di intervento drammaturgico: scelta interessante, perché si racconta Roma attraverso Pasolini, come se fosse una specie di Caronte che gira per l'inferno metropolitano, e poi si conclude con l'omicidio, messo in scena con un certo realismo come un assassinio collettivo.

Invece, sicuramente il film peggiore è *Nerolio-Sputerò su mio padre* (1996) di Aurelio Grimaldi. È veramente menzognero perché, per esempio, Pasolini è rappresentato mentre abborda marchettari che hanno una fisicità patinata, da modelli. Già è discutibile la scelta di rappresentare il privato di Pasolini, che si può solo desumere dalle poesie che lo evocano sempre in modo molto velato. O un'altra scena che ricordo con disapprovazione è quella in cui un giovane borghese propone il suo romanzo a Pasolini che, ricattandolo, gli promette la pubblicazione solo se andrà a letto con lui...

Ritornando a Pasolini, invece, quale reputa il suo film meno riuscito?

Senz'altro *La sequenza dei fiori di carta* (1968), un film di dodici minuti, inserito poi nell'opera *Amore e rabbia*: lo considero il meno riuscito anche se presenta motivi di interesse per il montaggio di materiale di repertorio.

E il più ambizioso, Salò*?*

Salò è sicuramente il più complesso: un film disorientante ed esteticamente uno dei più belli e meno capiti, un'opera che mette lo spettatore in uno stato costante di malessere. Questo perché già negli anni Sessanta sembra cambiare qualcosa in Pasolini, che si concretizza poi negli anni Settanta; anche la trattazione dell'omosessualità cambia: è sempre esaltata come una dimensione sacra, poetica, sublime, ma con un senso del peccato molto presente, una rivendicazione e un'accettazione di questa dimensione: si pensi a *Porcile*. In tal senso, quest'opera segna uno scarto rispetto, per esempio, a *Amadio mio* e *Atti impuri,* due varianti dello stesso romanzo che raccontano le difficoltà di Pasolini negli anni friulani nel convivere con la propria omosessualità, in una rete di tormenti, sensi di colpa, sadomasochismo per il proprio amore omosessuale per un ragazzo.

Una curiosità è che nella famiglia di Pasolini l'omosessualità era molto diffusa: lo zio Gino Colussi aveva lasciato il Friuli, andando a vivere a Roma facendo l'antiquario e convivendo con un uomo, di lui parla Longhi in una lettera, addirittura in termini omofobi; persino la zia, sorella della madre, era lesbica e viveva inspiegabilmente nella piccola cittadina di Casarsa. Ma, nonostante ciò, penso che la parola "omosessualità" fosse assolutamente omessa nel suo rapporto con la madre, la quale faceva finta di niente, pur sapendo.

A questo proposito, ricordo un'intervista che le hanno estorto nel periodo dell'amicizia molto intensa di Pasolini con la Callas, e la madre dice: «Io spero che si sposino». Sicuramente i rotocalchi vanno presi con le pinze, ma può darsi che lei l'abbia detto. Pasolini era molto affascinato dalla Callas, di cui amava la "violenza dei sentimenti", caratteristica che prediligeva anche nella Betti; infatti, era attratto da queste due donne che avevano una visceralità molto forte. Entrambe lo amavano molto e, dopo la morte della Callas, quando intervistarono la Betti, l'attrice si sfogò in un odio *post mortem* che palesava una chiara gelosia. Ma ci sono tanti aspetti molto complessi nei suoi rapporti: anche il fatto che Pasolini avesse una relazione

sentimentale con Ninetto con cui, però, non viveva e non aveva un reale rapporto di coppia non è lineare, soprattutto considerato che, dall'altra parte, la sua sessualità era relegata a rapporti randagi.

Ritiene che lo stile linguistico utilizzato dal Pasolini corsaro negli anni Settanta si distacchi molto dai registri usati precedentemente?

La ripetizione con variazioni continue è una caratteristica che Pasolini attinge direttamente dalla poesia, ma è anche una strategia retorica: pensiamo al famoso testo *Io so...* con quella forma ripetitiva, iterata e ossessiva che è molto efficace; cioè, colpisce molto più di un linguaggio piano. Penso che ci siano molte costanti nel suo linguaggio, ma anche che Pasolini sperimentasse continuamente; quindi, certamente il Pasolini che scriveva su «Vie Nuove» negli anni Sessanta non è lo stesso del corsaro del decennio successivo. Precisamente, diciamo che è lo stesso, ma contemporaneamente diverso: la necessità di confrontarsi direttamente con la realtà umana e antropologica del Paese c'era anche prima; la grande differenza di fondo è che il Pasolini degli anni Sessanta credeva ancora nell'Italia e nel suo cambiamento, nella rivoluzione in senso profondo, confidava ancora nella possibile armonia tra passato e presente, tra mondo contadino e progresso. Invece, il Pasolini degli anni Settanta non ci crede più e quindi anche il suo linguaggio diventa ispirato da una forte disillusione che, però, non diventa mai resa; Pasolini cambia strategia, finisce il decennio facendo due film "aristocratici" e difficili come *Porcile* e *Medea*, e comincia il decennio successivo con il *Decameron*, che apparentemente è un film semplice perché ha un livello di lettura immediata che denota l'intenzione (concetto già espresso nell'auto-antologia di poesie che Pasolini realizza per Garzanti, *Al lettore nuovo*, pubblicato nel 1970).

Questo avviene in quanto Pasolini non è mai stato un artista da Torre d'Avorio, si sporcava direttamente con la realtà e con la vita, in tutti i sensi, e anche con la sua opera si confronta con quella che oggi chiamiamo "l'industria culturale": pertanto, faceva il *Decameron*, sapendo che avrebbe avuto una grande distribuzione e, allo

stesso modo, scriveva sul «Corriere» perché voleva arrivare a tutto il pubblico. Sempre in questo senso va inserita la collaborazione di Pasolini con la televisione, perché usava i mezzi della società del suo tempo, pur rimanendo fedele alle sue convinzioni. Così, con il *Vangelo secondo Matteo*, per esempio, voleva arrivare proprio ai cattolici, ai frequentatori dei cinema parrocchiali.

Pasolini non ha mai fatto nulla compromettendo se stesso, anche se è chiaro che accettava alcuni inevitabili compromessi: per esempio, il *Decameron* era stato progettato come un film di tre ore e ha dovuto ridurlo a due per renderlo più digeribile alla maggioranza degli spettatori; erano compromessi di questo tipo. In realtà, questa tendenza emerge già dagli anni Sessanta perché, quando pubblica *Ragazzi di vita*, accetta i tagli che gli impone Garzanti perché nel 1955 era uno scrittore sconosciuto al grande pubblico e non poteva alzare la voce con l'editore: lo capisce da sé. Il Pasolini di dieci anni dopo non avrebbe accettato un'imposizione del genere.

In questo senso Pasolini rimproverava Calvino di voler evitare i giovani fascisti piuttosto che educarli?

Sì, certamente. Non si tirava mai indietro dall'incontro con il nemico, si rifiutava solo nei casi in cui lo scambio sembrava a priori impossibile e compromesso.

Che idea si è fatto sul rapporto tra Pasolini e Moravia?

Sulla base di ciò che ho letto e dei testimoni diretti, come Dacia Maraini, penso che fossero complementari. Pasolini ammirava molto la razionalità e la curiosità di Moravia, perché era un grande viaggiatore che entrava in contatto diretto con la realtà: una sintonia che non sempre si concretizzava nella comunanza di tutte le idee, ma certamente un rapporto non di scontro violento come con Fortini. Tra l'altro, Moravia è stato vicino a Pasolini nella vita personale, negli attacchi giuridici, era un amico proprio per la solidarietà e l'appoggio umano; erano visti come il gatto e la

volpe. Anche Elsa Morante era molto vicina a Pasolini; poi, però, c'è stata una rottura in seguito alla stroncatura che egli aveva scritto sulla *Storia* del 1974; una situazione simile a quella accaduta con Bernardo Bertolucci, perché Pasolini gli aveva detto di aver detestato *Ultimo tango a Parigi*.

Mi parli un po' degli studiosi pasoliniani...

Ce ne sono diversi, per fortuna; mi vengono in mente: Marco Antonio Bazzocchi, Stefano Casi, Massimo Fusillo, Rinaldo Rinaldi, Guido Santato...

Per fortuna, Pasolini è accompagnato, oltre che da molte mistificazioni, anche da molti critici insigni; tra gli studiosi stranieri molti non sono tradotti in italiano ed è un peccato.

Lo studio di Pasolini è imprescindibile, anche per capire l'Italia di questi ultimi decenni. Per esempio, sono rimasto molto colpito studiando la *Vita agra* di Bianciardi per alcune somiglianze tra i due scrittori, pur essendo Bianciardi una personalità diversissima da Pasolini, di cui era coetaneo; anche stilisticamente erano differenti perché Bianciardi era uno scrittore barocco, molto ironico ma sempre con un sottofondo estremamente tragico. Nonostante questo, il tema della "vita agra" è squisitamente pasoliniano, cioè si tratta della degradazione del consumismo e dell'abbrutimento della vita; già nel 1962 Bianciardi trattava dei temi pasoliniani, ma, nonostante parlasse di Pasolini con stima e ammirazione, Pasolini non l'ha mai citato, nemmeno una volta. Invece Bianciardi, che è morto prematuramente prima di Pasolini, nel 1971, mi pare che sia stato uno dei primi scrittori a rendersi conto del talento cinematografico di Pasolini, affermando addirittura che Pasolini fosse il secondo regista migliore al mondo, e a quel tempo non era affatto scontato. Oggi, invece, la critica è abbastanza unanime nel riconoscere la sua grandezza.

Mi ha fatto venire in mente la critica di Pasolini a D'Annunzio...

Sì, Pasolini detestava totalmente D'Annunzio e il dannunzianesimo anche se, per certi aspetti, non erano troppo distanti. Pasolini era cresciuto con il suo mito sulle

spalle e disprezzarlo era anche un modo per liberarsi di tutta quella cultura asfissiante: a differenza di Pascoli, che amava molto.

Crede che oggi ci siano intellettuali accostabili, per somiglianza, a Pasolini?

Nel Novecento sicuramente sì: fino agli anni Ottanta l'Italia ha avuto molti importanti artisti; ma oggi certamente no.

E come intellettuale fastidioso al Palazzo, attento osservatore della mutazione antropologica?

In questo senso, non definirei Pasolini "profetico", nonostante sia un termine che egli stesso usa; credo che non si trattasse di una profezia, ma di una speciale fusione tra esperienza diretta sul campo e nella vita, anche negli aspetti più bassi, con l'esperienza intellettuale. Cioè, Pasolini non si limitava a osservare i fenomeni in laboratorio, ma aveva un rapporto diretto con la realtà, che gli derivava anche dal suo modo di vivere l'omosessualità. Questo modo gli permetteva di relazionarsi con categorie di persone con cui gli scrittori in genere non si misurano: per esempio, Calvino non aveva rapporti con quel mondo e Pasolini lo accusava di non avere alcuna intenzione di averli; Pasolini, al contrario, incontrava anche ragazzi fascisti, delinquenti, teppisti, assassini. Questa caratteristica c'era anche in Jean Genet. Pur essendo molto diversi, questo aspetto li accomunava: non era una fascinazione legata esclusivamente al privato e all'eros, ma alla ricerca dei fenomeni più estremi ed emarginati della vita, fuori dalla città. Infatti, questo tema – la fascinazione per ciò che è fuori dalle mura – è sempre stato presente in Pasolini: per questo, era legato a Bologna solo in quanto città bellissima che gli piaceva molto, ma non c'era amore per il tessuto sociale bolognese, che era piccolo-borghese e che non lo attraeva.

Serena Di Stefano

Parole-chiave: cinema, delitto, giovani, misoginia, Pasolini

Terra matta di Vincenzo Rabito: vicenda editoriale e aspetti letterari Intervista a Luca Ricci

Vincenzo Rabito (1899-1981), semianalfabeta di Chiaramonte Gulfi (Ragusa), è stato un narratore del Novecento. Ha raccontato la propria vita nel dattiloscritto *Fontanazza*. Nel 2007, con la pubblicazione di *Terra matta* (Einaudi), la vita raccontata di Rabito è divenuta letteratura.

Rabito ha raccontato la propria vita ogni volta che ne avesse occasione; ogni volta in cui gli capitasse a tiro un orecchio disposto ad ascoltare: il lavoro contadino, la fame, il macello della trincea durante la Prima guerra mondiale, l'emigrazione in Germania, gli anni del *boom* economico, gli anni '60 e '70, l'astio con la suocera, l'amore per i tre figli da far studiare per riscattare la «descraziata vita passata!».

Rabito è un «ragazzo del '99», di due secoli fa. Un ragazzo che ha creduto nella vita e che, a 69 anni, ha voluto raccontarla e scriverla con tutto il suo carico d'umanità: un fiume e un vulcano che trascinano con sé rabbia, dolore, sofferenza, lirismo, dolcezza, tenerezza. La sua storia individuale è stata, così, raccordata alla storia del Novecento italiano, la Sicilia all'Italia.

Attraverso la scrittura, egli è divenuto un personaggio letterario: Vincenzo Rabito, uomo-narratore-personaggio della propria autobiografia dattiloscritta con la «Lettera 32», in 1.027 «pacene», rilegate in sette quaderni con filo di corda; 1.027 «pacene» nella sua lingua, il dialetto siciliano, con il suo portato di oralità, i suoi tentativi di italianizzarlo, con l'assenza pressoché totale di segni d'interpunzione, tranne un insistente punto e virgola a separare ogni parola dalla successiva. Probabilmente per orientarsi, anche visivamente, in quel traffico di parole su un foglio senza margini, né interlinea; forse perché la sua narrazione, legata alla cultura orale e al *Cuntu* siciliano, procede per sequenze narrative: come nel *Cuntu*, per

Rabito ogni parola è un quadro, un paesaggio, e su ogni parola vuole che lo sguardo del destinatario si focalizzi.

Nulla, nulla va perso di quella vita da raccontare a qualcuno: i figli per primi. Il più piccolo, Giovanni, nel 1999, porta una versione rielaborata del dattiloscritto *Fontanazza* all'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. A Pieve s'accende la curiosità: vogliono *Fontanazza* di Vincenzo Rabito.

Luca Ricci, collaboratore dell'archivio, ne farà una versione intermedia, filologica, da sottoporre ad alcuni editori. La casa editrice Einaudi gli affiderà il compito di trarne una riduzione per la pubblicazione. *Fontanazza* di Vincenzo Rabito, grazie alla «mano leggera» dei sarti-curatori Luca Ricci, appunto, ed Evelina Santangelo, entrerà nella collana «Supercoralli» dell'Einaudi, nel 2007, con il titolo *Terra matta.* In questa intervista, Ricci ci ha raccontato la vicenda autobiografica ed editoriale di *Terra matta.* Ce lo ha raccontato dall'interno: «La cosa che rende straordinario Rabito rispetto ad altri testi è il fatto di raccontare, raccontare comunque, sempre. Perché raccontare salva»[1].

Nel 1999 lei collaborava con l'Archivio Pieve Santo Stefano?

Mi occupavo di due o tre cose in quel periodo, innanzitutto perché sono nato a Pieve; quindi, ho iniziato come lettore dei diari e poi con una serie di ruoli all'interno dell'Archivio: coordinavo il progetto di schedatura informatica che era commissionato dal Ministero dei beni culturali divisione «Studi e pubblicazioni», che portò alla schedatura di tutto il fondo pregresso (dal 1985 al 1999); poi, mi occupai della direzione artistica del Premio dei diari, e di lavori di editing per alcuni editori (Mursia, Giunti, Baldini&Castoldi) su pubblicazioni che l'Archivio promuoveva.

Lei è stato il primo ad avere tra le mani la versione rivisitata di Fontanazza *ad*

[1] Ci si è confrontati per la prima volta con Luca Ricci su Rabito e *Terra matta* in occasione della stesura della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" (cattedra di "Storia dell'editoria") su *«Terra matta»: caso editoriale sincretico* (discussa il 27 marzo 2014 presso la "Sapienza Università di Roma", relatrice prof.ssa Maria Panetta e correlatore prof. Carlo Serafini); l'intervista qui pubblicata è del 7 febbraio 2015.

opera di Giovanni Rabito. Poi, il dattiloscritto originale di Vincenzo Rabito. Potrebbe illustrarci le differenze?

Sì, sono stato il primo ad averla in mano, non il primo a leggerla. Nel luglio del 1999 Giovanni Rabito la portò. Mi limitai alla schedatura. Parlai con lui, mi raccontò, la sfogliai; le prime due persone che lo lessero erano della commissione di lettura: furono loro a chiedere a Giovanni Rabito di mandare il testo originale. La differenza era sostanziale: il testo di Giovanni era proprio un'opera che voleva essere un libro; quando portò con sé il materiale a Bologna, provò a farlo pubblicare da alcuni editori: erano gli anni del «Gruppo '63» e di una forte sperimentazione linguistica. Aveva pubblicato delle poesie, aveva trovato alcuni agganci, ma il dattiloscritto non venne pubblicato. Giovanni Rabito ne fece una rielaborazione: un testo più breve, molto rielaborato, con una scrittura un po' alla Camilleri, cioè in un siciliano letterario, conosciuto ma allo stesso tempo reinventato e, quindi, molto addomesticato.

Qual è stato l'impatto emotivo con Fontanazza *di Vincenzo Rabito?*

L'originale stupì tutti: era un muro invalicabile. L'impressione fu molto negativa perché la ritenevo illeggibile; però, s'intuiva che eri davanti, comunque, a qualcosa di unico. Superato questo muro, l'opera ha una grande capacità di prenderti.

Lei ha lavorato dal 2000 al 2003 sul dattiloscritto originale, con la consulenza dall'Australia di Giovanni Rabito. Un'avventura... Quanto è stato difficile per un toscano lavorare sul dialetto siciliano di un semianalfabeta settantenne?

Per un verso, ho sempre detto che era un vantaggio non essere siciliano, nel senso che mi permetteva di relazionarmi con quest'opera, intuendo con immediatezza ciò che non era facile da cogliere per un lettore non siciliano: quello che non capivo io, non l'avrebbero capito altri; quindi, in un certo senso, era anche una posizione privilegiata quella dell'osservatore esterno. Il mio limite era che non conoscevo alcune strutture sintattiche, alcune formule, e perciò usavo dei dizionari italiano-ibleo; la parte di contestualizzazione geografica, localistica, non la potevo trovare da

nessuna parte, e quello era un lavoro che facevo con Giovanni, come quello sulle note linguistiche più dettagliate, per avere il punto di vista di un «parlante», di uno che quella lingua la masticava; poi, verificavo. La difficoltà era molteplice perché bisognava distinguere tra la sua volontà di italianizzare alcune cose, il suo specifico idioletto cioè la sua lingua, la sua creatività, gli errori di battitura: ad esempio, se trovavo due o tre volte lo stesso "errore", si capiva che, invece, era stata una sua scelta. Il vero confronto rimaneva con il testo. Dentro il testo trovavo le risposte su lessico e sintassi.

Quali sono state le difficoltà del lavoro redazionale per Terra Matta*? E come descriverebbe l'esperienza in tandem con Evelina Santangelo dal 2004?*

Le difficoltà sono state molteplici. La prima versione che avevo preparato, capendo la particolare difficoltà di quest'opera di "entrare nelle librerie", era la versione intermedia. C'erano molte più note di quelle presenti in *Terra matta*, erano indicati tutti i punti in cui avevo fatto tagli, così da mandarlo a due tipi di editori: commerciali (Feltrinelli, Sellerio, Rizzoli, Einaudi) e specialistici (Pacini, Carocci), magari più propensi a realizzare un'edizione critica, con un apparato di note più ricco. Poi, a seconda dell'editore destinatario, l'avrei adattata secondo una diversa prospettiva. Einaudi è stato il primo e anche l'unico a rispondere. Le difficoltà erano i tagli, la divisione in capitoli, i capoversi, la punteggiatura: quale andamento scegliere? Quello sonoro, o quello della lingua scritta? Poi, i titoli dei vari capitoli, il titolo dell'opera.

Con altri due curatori, forse, il testo verrebbe diverso. Con Evelina il rapporto non è stato conflittuale: ci siamo confrontati, trovati. Alla fine è il testo che ti guida: in questo 70% di testo portato in stampa ci sono i passaggi più forti, più efficaci, in cui Rabito risulta narrativamente più credibile, incisivo, efficace; anche sui tagli eravamo concordi: sulle ripetizioni da eliminare, per esempio. La scelta di Evelina fu di Einaudi: oltretutto lei è siciliana.

Come mai, secondo lei, Einaudi ha accettato la sfida?

Molto del merito va a Paola Gallo. Lei l'ha assunta come una personale missione professionale; ha voluto dire: nella mia carriera di responsabile della narrativa italiana, questa poesia la porto in fondo. Le persone fanno la differenza, un po' perché un'operazione così complessa solo un grosso editore poteva affrontarla; non ci dimentichiamo la collocazione nella collana dei «Supercoralli», cioè nella collana della narrativa, quella principale della Casa editrice: in questo la Gallo è stata determinante.

Trovate le «chiavi di accesso» per dialogare con Vincenzo Rabito, quali criteri per scegliere/tralasciare le parti del dattiloscritto da riprodurre in Terra matta*?*

Abbiamo cercato di rispettare proprio la sequenza narrativa in *Terra matta*: ci sono solo due o tre giustapposizioni di sequenza, due o tre punti in cui abbiamo anticipato qualcosa. Alcune volte, sarebbe stato più semplice spostare delle frasi e magari risparmiare mezza pagina: si sarebbe evitato qualche punto in cui magari Rabito ha meno efficacia; però, questa cosa non l'ho mai voluta fare, e Santangelo è stata d'accordo con me. L'obiettivo è stato quello di non intervenire mai in maniera creativa; poi, è chiaro che ogni scelta è per forza di cose un elemento per il quale anche il contenuto viene un po' condizionato: non dico alterato, ma modificato. C'era un rispetto filologico del testo, dell'«errore», della volontà dell'autore, che avevo appreso negli anni di Pieve; quindi, ci siamo detti: non riscriviamo, non forziamo, non facciamo gli autori, ma cerchiamo di metterci al servizio di quest'opera.

Qual era la missione affidata dall'Einaudi?

Nelle case editrici c'è la dinamica dei lettori che leggono i testi e fanno una prima scrematura e, in questo modo, la casa editrice scarta il 70-80% dei manoscritti e dattiloscritti che arrivano. Quindi, i lettori avranno trovato qualcosa d'interessante in Rabito; poi, c'è stata la scommessa di Paola Gallo e poi da lì si è creato un nucleo di persone a favore, tra cui Roberto Cerati, che sosteneva la pubblicazione in quanto

era un valore. Io credo che alcuni abbiano intuito che eravamo di fronte a un caso particolare nell'ambito della scrittura autobiografica popolare: si travalicava il genere e diventava un evento anche letterario, proprio per la capacità straordinaria di raccontare che c'è nel testo di Rabito.

La narrazione nel dattiloscritto seguiva sempre il criterio cronologico? Vi erano salti temporali?

Tendenzialmente segue una sequenza cronologica; ci sono una serie di rimandi al presente, soprattutto in chiave di confronto sul senso dello scrivere: non so, più volte dice per esempio «E io questo libro non l'avrei mai scritto se non fosse accaduta quella cosa lì quella sera». Quindi, quando Rabito doveva raccontare le conseguenze che l'episodio che stava narrando avrebbero avuto sul suo futuro, faceva questi rimandi temporali. Per il resto, la sequenza è molto lineare.

Quali sono le peculiarità della lingua definita «rabitese» dalla sua compagna d'avventura?

L'andamento complessivo del discorso è fatto di pause, accelerazioni: in questo senso è una lingua di grande azione; non è mai una lingua di meditativa, è una lingua di fatti. Sicuramente, c'è una lotta fra l'italiano conosciuto, immaginato, reinventato, e una lingua di pancia: dinamica, colloquiale. C'è sempre una certa tensione tra questi due livelli, alcune volte creata coscientemente perché ci sono alcune parole che alle volte Rabito usa in un modo, e altre in un altro, a seconda che voglia dare maggiore o minore pregnanza, attendibilità, ironia a quel discorso.

Sicuramente, è una lingua che ricerca un effetto e ci riesce: un effetto drammatico, comico, ironico, che fa parte della sua ricerca di narratore. Attraverso le narrazioni a voce alta, che Rabito faceva, ha affinato un modello di racconto che utilizza questi "meccanismi di parole". Io di "rabitese" non parlerei, appunto perché non c'è quella consapevolezza riga dopo riga di usare una lingua. Sicuramente, Rabito ha affinato un metodo di racconto, ma non parlerei d'invenzione di una lingua.

Come avete trovato l'equilibrio tra leggibilità, fedeltà allo spirito dell'autore, interventi redazionali, rispetto del pubblico destinatario? Si sente «sarto dalla mano leggera»?

Per me era mettersi al servizio: non riscrivere, non alterare; era questa la chiave di fronte a quel muro di complessità in cui trovi una porta. Mi metto di fianco, non di fronte, e lo aiuto a venir fuori. La definizione mi piace: c'era l'abito, bastava fare qualche ritocco.

Qual è il segreto di Terra matta*? Le avventure della vita di Rabito? La sua verve narrativa? Il fatto che un semianalfabeta costruisca una città-labirinto di parole? Il Novecento visto con i suoi occhi che diviene letteratura?*

L'urgenza narrativa. Riguardo al contenuto storico, c'era già molta memorialistica popolare sulla Prima guerra mondiale, sull'emigrazione degli operai italiani in Germania durante la Seconda guerra mondiale, o sulle elezioni del 1948; però, ci sono molti modi di guardare allo stesso evento.

Penso che la Grande guerra di Rabito sia qualcosa d'indelebile nella memoria di chi la legge. L'evento storico non è scindibile dalla forma che egli usa per raccontare, dalla sua capacità di guardare il mondo, di guardare la vita, di ricordarla, di reinventarla, perché ogni memoria è reinvenzione: un lavoro di messa in posa, una visione che l'autore vuol dare di se stesso. La cosa che rende straordinario Rabito rispetto ad altri testi è il fatto di raccontare, raccontare comunque, sempre. Perché raccontare salva. Il racconto è un elemento salvifico e questa sua volontà di raccontare rende la sua opera speciale, unica; e, poi, la capacità di saperlo fare.

È più un narratore, uno dei più grandi narratori italiani del Novecento, che uno scrittore: perché la scrittura presuppone un possesso tecnico consapevole, mentre la narrazione è più legata alla vita. Da narratore conosce i tempi, i ritmi, le pause, le accelerazioni, e le ritirate. Questo è un grande talento: questa, sì, è anche tecnica e in questo c'è consapevolezza. Poi, l'umanità che traspare dal testo e dal processo che sta

intorno al testo: in tutta questa vicenda sono importanti le passioni che ha suscitato, i passaggi di testimone, le navigazioni solitarie (la sua per prima; poi, quella di Giovanni, che custodisce, protegge, difende, rielabora, fa conoscere questo testo); i lettori della commissione di lettura; poi, la mia, quella di Evelina, Paola Gallo. Tutti questi passaggi, quasi tutti senza certezza dell'approdo, sono stati guidati dalla passione. Credo che questa umanità, questa passione, questo stare nelle cose, viverle dentro, siano stati trasmessi ai lettori di *Terra matta*: l'hanno comprato, se lo sono scambiati, hanno messo in moto un processo comunicativo che raramente i libri riescono a innescare. È l'umanità di Rabito il "segreto". Nella sua messa in posa, rimane umano.

Le propongo un confronto: il signor Palomar e il signor Rabito: è azzardato? In fondo, entrambi si chiedono la ragione dello stare al mondo...

Sì, assolutamente. Anche in *Palomar* c'è un'invenzione linguistica: è un paragone doppiamente interessante.

Enzo Fragapane

Parole-chiave: autobiografia, Einaudi, narrazione

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

In dialogo con Jacobo Cortines, un petrarchista del XXI secolo

Introduzione

Queste pagine, che raccolgono insieme una breve intervista, un'introduzione critica e una serie di testi inediti del poeta spagnolo Jacobo Cortines, nascono da un'occasione concreta e fortunata: la consegna all'autore spagnolo del prestigioso Premio Internazionale "Fondazione Roma – Ritratti di poesia" nell'ambito della manifestazione omonima tenutasi a Roma lo scorso 5 febbraio, nella quale chi scrive ha avuto il privilegio di presentare il poeta al pubblico italiano e di tradurre alcuni suoi testi.

Da qui, dunque, dal sodalizio stabilitosi tra il poeta e il suo traduttore, scaturisce la serie di liriche che presentiamo più avanti in versione bilingue, e da qui anche un primo, estemporaneo apporto alla sezione "Traduzione e inediti" della rivista «Diacritica»; una sezione che nella mente dei suoi ideatori vuole appunto raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare nella loro dimensione interlinguistica e strettamente traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati, questi ultimi, da puntuali versioni italiane realizzate da esperti della disciplina (linguisti, studiosi, traduttori editoriali ecc.) e da più o meno estese note introduttive a beneficio dei lettori.

Nel nostro caso, che coincide con l'occasione inaugurale, proponiamo dunque una breve antologia lirica di Jacobo Cortines, scrittore colto e fedele alle radici della sua terra così come alla grande tradizione poetica spagnola. Alcune liriche sono apparse dieci anni fa sulla rivista «Smerilliana», sempre affiancate da una nostra

versione e introduzione[1], e oggi appaiono in una nuova veste; sì, perché le traduzioni scadono, e il linguaggio poetico è in continuo mutamento, come gli occhi e il cuore dell'interprete. I componimenti tratti dall'ultima raccolta dell'autore, *Nombre entre nombres* (2014), che si compone in buona parte di un lungo poema dedicato al *buen retiro* di campagna dell'autore, appaiono invece per la prima volta in lingua italiana.

Jacobo Cortines (1946) è nato a Lebrija, in Spagna, nel cuore dell'Andalusia. Ha insegnato per molti anni Letteratura spagnola presso l'Università di Siviglia e, oltre a numerosi saggi di carattere accademico, a libri di prose e volumi di memorie, ha pubblicato cinque raccolte di poesia per le quali ha ottenuto importanti riconoscimenti dalla critica, dagli esordi di *Primera entrega* (1978) a *Pasión y paisaje* (1983), da *Carta de junio y otros poemas* (1994) a *Consolaciones* (2004), con cui ha ottenuto il "Premio de la Crítica", fino all'ultimo e già ricordato *Nombre entre nombres* (2014). Dal 1996 è membro della Real Academia Sevillana de Buenas Letras e da alcuni anni dirige la collana di poesia «Vandalia» per la Fundación José Manuel Lara, una delle istituzioni più attente alla promozione della cultura spagnola contemporanea. Ha inoltre tradotto in castigliano i *Trionfi* (1983) e il *Canzoniere* (1989) di Petrarca, e infatti proprio al grande poeta italiano, con Orazio sullo sfondo, l'autore deve alcune delle caratteristiche più significative della propria poesia: da una parte la padronanza e la rigorosità del ritmo e della versificazione, l'indiscutibile nitore stilistico, dall'altra le suggestioni dettate dalla natura e dal paesaggio – quello andaluso nel suo caso – e la costante indagine psicologica. Il lavoro poetico di Cortines si esercita così in maniera delicata su se stesso e sugli altri esseri che ne accompagnano l'avventura esistenziale, sull'ambiente che inevitabilmente condiziona l'uomo e il suo peregrinare nella storia, una storia fatta di volti, di momenti e di luoghi, privata e insieme universale.

[1] Cfr. J. CORTINES, *Poesie scelte*, traduzione e cura di M. Lefèvre, in «Smerilliana», 6, 2005, pp. 27-38.

In tutti i libri che ne raccolgono la *trayectoria* lirica l'autore ricorre continuamente al lessico e agli stilemi cari alla grande tradizione classicista, esibendo un campionario delle possibilità che si offrono all'*imitatio* ben al di là dei confini della modernità e proponendo uno spettro tematico di grande varietà, che spazia dal riconoscimento e dall'ossequio nei confronti dei motivi più "classici" della poesia di ogni tempo (amore, morte, memoria, fede ecc.) alla reinterpretazione e perfino alla demistificazione di questi ultimi alla luce di un disincanto dettato dall'esperienza, da un'intelligenza che non sembra piegarsi ad alcuna "ortodossia", ad alcuna idea *reçue*. Non vi è quasi mai, in effetti, nella poesia dell'autore spagnolo un indugio manieristico o narcisistico sulle forme vuote, su ritmi o motivi consolidati e privi di un concreto sviluppo e coinvolgimento emotivo: pur fondandosi sulla grande lezione dei Maestri, sulla sicurezza stilistica che nasce dalla forza dei secoli e dal carisma dei protagonisti della storia della lirica, il dettato di Cortines è sempre diretto, il suo discorso limpido, la sua poesia onesta, per dirla con Saba.

Anche il lessico, l'utilizzo palese di alcune formule, la ricorrenza di certe immagini topiche che si richiamano apertamente alla tradizione petrarchesca e petrarchista, che in Spagna influenzò in modo ampio e diffuso la grande stagione del *Siglo de Oro*, di cui alcuni dei rappresentanti più significativi furono proprio andalusi, da Herrera a Góngora, non costituiscono esclusivamente un bagaglio di *lieux communs* validi per tutte le stagioni; al contrario, in ogni richiamo tematico, in ogni evocazione linguistica, Cortines dipana il mondo delle immagini senza tempo della poesia per metterle in discussione *in capite* e *in membris*, per operare un originale lavoro di decostruzione e ricostruzione umana e letteraria. Proprio l'originalità, l'affrancamento dagli stereotipi culturali della contemporaneità gli consente di prendere a piene mani, e senza ubbie, dall'universo classico – come dicevamo, non solo Petrarca e la poesia aurea ispanica, ma anche i grandi autori latini, da Orazio a Virgilio e a Ovidio – e di affrontare il mondo di oggi alla luce delle urgenze e delle passioni dell'uomo di ogni epoca. In questo senso, di fronte al minimalismo dilagante nella poesia − non solo spagnola − degli ultimi decenni

Cortines reagisce sobbarcandosi il peso “massimo” delle *humanae litterae*, confrontandosi con le ansie e i bisogni sempiterni dell’essere, con i gradi più alti del linguaggio e dello stile.

Una breve conversazione con l’autore

Desideriamo concludere questa parte introduttiva con le parole stesse del poeta, che al di là di quanto abbiamo detto contribuiscono senza dubbio a chiarire moventi e finalità della sua scrittura lirica, a evidenziarne le scelte e gli obiettivi essenziali dall’interno del fluire dei versi. Proprio nell’occasione sopra ricordata, durante il festival “Ritratti di poesia”, abbiamo dunque accompagnato la lettura dei testi con una breve conversazione, più che un’intervista, di cui di seguito condensiamo l’essenza e i passaggi principali.

1. *La scrittura poetica come «*forma de felicidad».

M. L.: *In una recente intervista rilasciata a «*El correo de Andalucía» *in occasione dell’uscita di* Nombre entre nombres *e intitolata significativamente* Escribir poesía en Sevilla es una forma de felicidad*, hai preso una posizione forte rispetto al problema della scrittura lirica. Puoi spiegare di che felicità si tratta? È una felicità personale, collettiva; un godimento tutto interiore o una sorta di empatia con l’ambiente che ti circonda? Oppure è un modo di dar voce alla felicità che inevitabilmente circonda la vita, una felicità epicurea e lucreziana che risiede nella natura stessa delle cose, nell’uomo e nel paesaggio che lo circonda?*

J. C.: La felicità di cui parlo riguarda entrambi gli aspetti, quello personale e quello che risiede nell'universalità della natura e dei sentimenti. Larra, uno dei più tormentati scrittori iberici del XIX secolo, diceva che «*escribir en España es llorar*», accostando la scrittura alla disperazione, per altro assecondando una tradizione che ha contato con illustri predecessori ed epigoni; per me, invece, e oggi più che mai, scrivere poesia può essere un modo per essere felici, per esprimersi liberamente dinanzi al dolore e alle difficoltà dell'esistenza e al di là delle richieste dell'establishment politico o letterario. All'interno della sua poesia il poeta è libero davvero, può prendersi il suo tempo e le sue licenze, può portare sempre a compimento il proprio progetto etico ed estetico senza dover rendere conto a nessuno – né a un'ideologia né a un credo religioso né all'editoria di mercato −, e questa è una condizione di estrema felicità.

2. Labor limae et mora*...*

M. L.: *Se uno si mette a farti i conti in tasca, sorvolando sulla tua silloge d'esordio (*Primera entrega*, 1978), tra una raccolta e l'altra hai fatto trascorrere sempre almeno un decennio. Del resto, è quello che fanno i grandi poeti, è quanto raccomanda il "tuo" Orazio nell'*Ars poetica. *Ma al di là della suggestione e della citazione in questo ciclico intervallo c'è una tua ragione personale, diciamo "di poetica", o è solo attesa paziente e premurosa, «*mora» *appunto, per dirla sempre con i latini? Oppure, per rifarci al linguaggio scientifico, è il periodo del tuo percorso interiore?*

J. C.: È vero che è un intervallo "oraziano": proprio il poeta di Venosa diceva che occorre far passare dieci anni tra un libro e l'altro. Ma non è un tempo "calcolato", in realtà non ci faccio caso; tuttavia, prima di pubblicare una poesia – figuriamoci un'intera raccolta – la rivedo molte volte, taglio e aggiungo parti negli anni.

Indipendentemente dal *labor limae*, però, dal lavoro di cesello che riservo ai miei versi, è anche vero che tra una raccolta e l'altra ho sempre pubblicato altri libri dalla natura più varia. Ad esempio, al 1983 risalgono sia *Pasión y paisaje* sia la mia traduzione in volume dei *Trionfi* di Petrarca, ma tra quel libro e il successivo *Carta de junio y otros poemas* (1994) ho dato alla luce diverse opere in prosa, saggi accademici e soprattutto la versione castigliana del *Canzoniere* (1989). E qualcosa di simile è accaduto anche nel decennio successivo e in quello appena trascorso, durante i quali ho sempre alternato la scrittura poetica con quella saggistica e memorialistica e con l'attività traduttiva.

3. *Una poetica in pillole*

M. L.: *A mio parere, e senza cavillare troppo, la tua poesia appartiene a pieno titolo alla corrente universale e senza tempo del "classicismo", all'interno del quale, come abbiamo sottolineato, si notano in particolare accenti oraziani e petrarcheschi, che alternano il canto sereno della natura all'elegia, l'anelito e il desiderio trionfante alla nostalgia e alla coscienza della perdita. E a ciò si accorda anche la scelta dei metri, il ritmo e la musicalità dei tuoi versi. Sei d'accordo con questa interpretazione?*

J. C.: Senza dubbio, ho uno sguardo costantemente rivolto ai grandi autori della tradizione classica e romanza, da Petrarca ai grandi poeti spagnoli della prima età moderna: questi ultimi, insieme ai latini, mi hanno offerto le coordinate essenziali del far poesia sul piano linguistico e retorico, mi hanno illustrato le possibilità dei versi e dei generi, tra cui ho potuto poi spaziare. In effetti, in me convivono le cifre stilistiche e spirituali che hai messo in evidenza, anche se ci tengo a sottolineare che i materiali provenienti dalla tradizione sono sempre filtrati dallo sguardo di un poeta contemporaneo, il quale spesso mette in discussione, quando non capovolge del tutto, i motivi, le immagini e i valori cantati dal classicismo. A volte, l'abito e le misure

tradizionali con cui si presentano i versi nascondono in realtà una serie di significati tutt'altro che "classici", tutt'altro che lineari o apollinei. È qui che viene fuori il mio "impegno" poetico, nella messa in gioco dell'ortodossia lirica dall'interno, nel rovesciamento dei concetti o delle idee inventariati dalla casistica più consolidata per aprirmi a scenari nuovi, per esperire nuovi vettori del senso e della forma.

Nota alla traduzione

Due parole, infine, sul metodo impiegato nella traduzione italiana dei testi. Data l'alta formalizzazione di questi ultimi a livello di ritmo e misura, nella versione italiana abbiamo optato per riprodurre integralmente la struttura metrica dell'originale, cercando di volta in volta soluzioni sintattiche e linguistiche atte a non perdere la musicalità dell'endecasillabo, che innerva gran parte della lirica di Cortines. Questo verso spesso proposto in alternativa o in alternanza con il settenario e l'alessandrino, secondo una modalità particolarmente cara alla tradizione ispanica, è modulato in alcuni casi dal poeta agli estremi della cantabilità, mentre in altri accompagna invece più lentamente il poeta lungo i sentieri pensosi dell'elegia o perfino sul franto e tortuoso cammino della riflessione più cupa e dolorosa. Nella traduzione abbiamo dunque cercato di riproporre tutta questa *varietas* ritmica ed emotiva attraverso un calcolato uso del lessico e della sintassi, dell'estensione e della cesura, attingendo appieno alle possibilità offerte dal linguaggio poetico italiano e a una necessaria libertà nella disposizione degli elementi del verso. A questo proposito, non è superfluo ricordare quanto ha sempre sostenuto Giuseppe Sansone, traduttore del petrarchista spagnolo per eccellenza, Garcilaso de la Vega, e cioè che dinanzi a testi che fanno della compiutezza metrica e formale un fattore decisivo la traduzione «[…] trova la sua prima motivazione nella funzione ritmica, visto che è questa soltanto che garantisce il risultato poetico della versione lirica: per raggiungere il

quale è assai di frequente indispensabile ridistribuire – nella caccia di battute e pause ovvero nella sinusoide melodica – i costituenti lessicali originari»[2].

Alla solidità dello schema e del ritmo, del resto, nel caso della poesia di Cortines si aggiunge anche l'estrema limpidezza del lessico, una calcolata serie di scelte che tanto nella piena originalità quanto nel gioco dei rimandi e dell'intertestualità obbligano la traduzione a farsi carico di tutta la sostanza di un vocabolario selezionato. In linea con ciò, nelle versioni che proponiamo di seguito abbiamo cercato di recuperare anche tutta la pregnanza e la precisione della lingua di partenza − compresi certi echi e citazioni esplicite − forzandola esclusivamente, in alcuni luoghi, per garantire il ritmo e la musicalità dell'insieme testuale.

[2] Cfr. G. SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 15.

Testi

(selezione e traduzione di Matteo Lefèvre)

Da: *Pasión y paisaje. Poesía (1974-1982)*, Barcelona, Edicions del Mall, 1983.

Noche de tierra

Oscuro como seno de tiniebla,
como temblor sin luz de viva llama,
¡oh ciego herir que oscuramente abrasas
los crueles laberintos que se ofrecen!
No tu rumor escucho que enamore,
ni aspiro de tu boca su perfume,
sólo tu envidia carcomida encuentro
oculta en tus secretas galerías.
Dormido está mi odio en el olvido
de tan amarga noche a su cuidado.
Dormido está mi llanto y como ajeno
a este hosco sentir al que alimentas.
No seguiré tu senda, ni mis pasos
escalarán la aurora que disfrazas.
Apaga, pues, tu fuego que no espero
ni soledad sonora ni azucenas.

Notte di terra

Oscuro come seno atro di tenebra,
come di fiamma viva spento tremito,
cieco ferir che oscuramente bruci
gli infami labirinti che si offrono!
Non la tua voce ascolto che innamori,
né respiro da te il suo profumo,
solo la tua tarlata invidia incontro
occulta nei tuoi corridoi segreti.
Sopito sta il mio odio nell'oblio
di una notte sì amara alle sue cure.
Sopito sta il mio pianto e quasi alieno
a questo aspro sentire che alimenti.
Non seguirò le tue orme, né i miei passi
scaleranno l'aurora che nascondi.
Spegni, allora, il tuo fuoco, non attendo
né *soledad sonora* né *azucenas*[3].

[3] Si lascia il testo in originale, oltre che per ragioni di ritmo e musicalità, per l'evidente richiamo a due grandi poeti del Cinquecento spagnolo: l'espressione «*soledad sonora*» («solitudine sonora») è infatti una ripresa esplicita del celebre ossimoro di San Juan de la Cruz; mentre il termine floreale «*azucena*» («giglio»), e specialmente posto alla fine del verso, richiama direttamente le atmosfere liriche del petrarchismo e in particolare di Garcilaso de la Vega (ad es. *En tanto que de rosa y azucena,* sonetto XXIII).

El sueño y tus hormigas

Cuando más dulcemente al sueño te [confías,
así como tú dices, hormigas te devoran.
Hormigas de recuerdos que roban tu [presente
como grano perdido que a germinar no [alcanza.
Roída toda entera sin sueño te refugias
en no sé qué disfraz de verdad o mentira.
¿Qué piensas entretanto? ¿Qué pretendes [oculta?
¿Reconstruirte acaso en la tiniebla a [solas?
Imposible, que luz necesitan tus ruinas
más aún que de espinas la rosa que la [cerquen.

Il sonno e le tue formiche

Quando più dolcemente al sonno ti [concedi,
come tu ami dire, formiche ti divorano.
Formiche di ricordi che rubano il presente
come grano perduto che a fiorire non [giunge.
Consunta tutta intera insonne ti rifugi
dentro non so che maschera di verità e [menzogna.
Intanto cosa pensi? In segreto che agogni?
Forse ricostruirti da sola nella tenebra?
Impossibile, luce le tue rovine chiedono
ancora più che spine la rosa che [l'avvolgano.

Olivar

Peina de plata el viento los olivos,
y brillan fugazmente entre las ramas
las negras aceitunas como perlas.

Uliveto

D'argento pettina gli ulivi il vento,
fugacemente brillano tra i rami
le nerissime olive come perle.

Noche desnuda

Desnuda está la noche por tus ojos
como celeste luna de verano
lágrima apenas el gozo que resbala
por la rosa mejilla que los labios
tropiezan sollozantes con los labios
los dientes como perlas con los dientes
la carne libre sudorosa y fresca
como jardín regado por la tarde
y la pequeña flor de cada seno
que crece entre las yemas de los dedos
con el temblor callado de la sangre
por el vientre las piernas y los brazos
que abrasa como llama y desfallece
todo sentir privado de sentido.

Notte nuda

Nuda resta la notte tra i tuoi occhi
come celeste luna dell’estate
lacrima appena la gioia che scivola
lungo la rosa guancia che le labbra
scontrano singhiozzanti con le labbra
i denti come perle con i denti
la carne libera sudata e fresca
come orto irrigato nella sera
ed il piccolo fiore di ogni seno
che cresce piano al tocco delle dita
con il taciuto tremito del sangue
lungo il grembo le gambe e poi le braccia
che brucia come fiamma e si dilegua
ogni sentire orfano dei sensi.

Da: *Carta de junio y otros poemas*, Granada, Editorial Comares, 1994.

En tu mirada

Toda tormenta cesa si tus ojos
derraman su celeste. Qué sereno
se vuelve el aire entonces y qué pura
la nueva luz. Así cuando me miras
las nubes de mi llanto, la tristeza,
como la noche, negra, la desidia,
los vientos de la angustia, los pesares
roncos como los truenos, el hastío
devastador y frío, la amargura
como lluvia de hiel, las duras iras,
que roen el corazón, se desvanecen
y se inunda de paz el alma, y nace
como una flor callada la alegría
de saberse mirado en tu mirada.

Nel tuo sguardo

Ogni tormenta cessa se i tuoi occhi
spargono il proprio azzurro. Che serena
diventa l’aria allora e che pura
la nuova luce. Quando tu mi guardi
le nubi del mio pianto, la tristezza,
come la notte, nera, l’incuranza,
i venti dell’angoscia, i dispiaceri
rochi come il tuonare sordo, il tedio
devastante e freddo, l’amarezza
come pioggia di fiele, le ire dure,
che rodono il mio cuore, si dissolvono
e si inonda di pace l’alma, e nasce
come un fiore silente l’allegria
di sapersi guardato nel tuo sguardo.

Reflejo en la ventana [autorretrato]

No son las ramas negras del naranjo
ni la torre que asoma por los muros
lo que veo a través de la ventana,
sino a mí en los cristales, pensativo,
con la pluma en la mano, sin que sepa
quién es ese que miro y que me mira.

Riflesso sulla finestra [autoritratto]

Non sono i rami neri dell’arancio
né la torre che spunta tra le mura
ciò che vedo attraverso la finestra,
ma me stesso sui vetri, pensieroso,
senza sapere, con la penna in mano,
chi è colui che io guardo e che mi guarda.

Hojas en blanco

La muerte es el ruido de unos pasos
que del teclado van hacia la mesa,
de la silla al balcón, hacia la calle,
hacia el cielo de nubes blanquinegras,
hacia el fondo agrietado y silencioso
de las horas oscuras y cansadas.
Una muerte tenaz, cuyo sudario
son las hojas que en blanco permanecen.

Fogli in bianco

La morte è nel rintocco di quei passi
che avanzano dalla tastiera al tavolo,
dalla sedia al balcone, alla strada,
ad un cielo di nubi bianconere,
al fondo screpolato e silenzioso
delle ore che oscure e stanche passano.
Una morte tenace, il cui sudario
sono i fogli che in bianco sopravvivono.

Da: *Consolaciones*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Uno más

La mañana como una mancha amarga
de sol, donde los ojos
quieren cerrarse al mundo, prolongarse
en la noche acabada, en la penumbra
de no ser más que sueño.
Pero el dolor no deja, ni tampoco
lo que llaman deber, una manera
de combatir la angustia, repitiendo
el ayer de otro ayer. Salgo a la calle
y todo me es contrario.
Soy uno más que a su trabajo acude.
Sólo uno más, despierto, a la deriva.

Uno in più

La mattina come una macchia amara
di sole, dove gli occhi
fanno a chiudersi al mondo, a trattenersi
nella notte che fu, nella penombra
di un'essenza di sonno.
Ma il dolore non cede, e neppure
ciò che dovere chiamano, un modo
di combattere l'ansia, ripetendo
un passato perpetuo. Esco in strada
e tutto mi è contrario.
Sono uno in più che al suo lavoro accorre.
Solo uno in più, ormai sveglio, alla
[deriva.

En la tiniebla

Si habito la tiniebla o en el fango
se consumen mis horas, no por eso
desespero de verte. Sé que un día
contemplaré tu gloria, que mis ojos
se abrirán a tu luz y que mi carne
quedará limpia al tacto de la tuya.
Espérame, amor mío, aunque la noche
sea sucia y triste y no te ofrezca el alba.
Hay un mañana en estas lentas horas
que ha de ser para ti, pues de ti viene.
En el fango te pienso. En la tiniebla
espero el resplandor de tu llegada.

Nella tenebra

Se abito la tenebra o nel fango
consumo le mie ore, non per questo
dispero di vederti. So che un giorno
io vedrò la tua gloria, che i miei occhi
si apriranno alla luce e la mia carne
rimarrà pura al tatto della tua.
Aspettami, amor mio, anche se la notte
è sporca e triste e non ti dona l'alba.
C'è un domani tra queste lente ore
che proviene da te, che per te esiste.
Nel fango io ti penso. Nella tenebra
aspetto lo splendore del tuo arrivo.

Beatus ego

Blancas colinas de doradas cepas,
azul la mancha larga de este río
en su oscura marisma, vaga bruma
la sorpresa del aire en lejanía.
¡Cómo reposa el alma en la mirada!
Aquí junto nací, y aquí olvidado
de luchas, obediencias y castigos,
quiero seguir el curso de mi vida
para sentir el tiempo paso a paso
con todo su dolor y su alegría,
hasta llegar al mar como estas aguas
que ensanchan silenciosas sus orillas.

Beatus ego

Bianche colline di dorate viti,
blu la macchia di questo lungo fiume
nella palude oscura, vaga bruma
la sorpresa dell'aria in lontananza.
Come riposa l'anima alla vista!
Qui sono nato io, e qui dimentico
di lotte, di doveri e di castighi,
voglio seguire il corso della vita
per percepire il tempo ad ogni passo
con tutto il suo dolore e l'allegria
giù fino al mare come queste acque
che mute allargano le proprie rive.

Da: *Nombre entre nombres*, Sevilla, Renacimiento, 2014.

¡El nombre en mí! Entrando en mi
[presente,
como nube que baja y va envolviendo
mi superficie toda, y yo dejándome
empapar en su ámbito
para regar los años de sequía,
de anhelo interminable,
de ausencias y de falta de esperanzas.
El nombre que se adentra en la memoria
y que quiere saltar hacia el futuro
para hacerse impaciente
el sueño ya cumplido. Pero es pronto,
aún es presente y el presente es esto:
suciedad y abandono, dentro y fuera.

Il nome in me! Che entra nel mio
[presente,
come nube che scende e insieme avvolge
tutta la superficie mia, e mi lascio
impregnare al suo interno
per irrigare le annate di arsura,
di aneliti infiniti,
di assenze e di penuria di speranze.
Il nome che nella memoria irrompe
e che vuole gettarsi nel futuro
per mutarsi, impaziente,
in sogno ormai compiuto. Però è presto,
è il presente, ed il presente è questo:
sporcizia ed abbandono, dentro e fuori.

[...]

Limpiezas, desescombros, mediciones,
planos que se dibujan y ejecutan.
Los gruesos bastidores en los quicios
y la puerta que a pulso
subieron entre varios.
¡Qué sensación de espacio ya habitable!
Y dentro el sol de pleno, y yo sentado
en una humilde silla me imagino
cómo ha de ser la casa, y me adormezco
con el tibio calor sobre la nuca.
¿He vivido yo aquí? ¿En dónde estoy?
¿Cuándo ha sido este ahora?
Y me siento enlazado con el tiempo,
pero en ningún pasado, en un presente
que es a su vez infancia, vejez, todo,

suma de eternidades
en instantes iguales y distintos.

Pulizie, sgomberi, misurazioni,
piani che si disegnano e si eseguono.
Grosse cornici inserite nei cardini
e la porta che a mano
portarono su in molti.
Che sensazione di spazio abitabile!
E dentro il sole a picco, e io seduto
su di un'umile sedia che mi immagino
come sarà la casa, e mi addormento
con tiepido calore sulla nuca.
Ho vissuto qui io? Dov'è che sto?
Quando è stato questo "ora"?
E mi sento legato stretto al tempo,
però in nessun passato, in un presente
che al contempo è vecchiaia, infanzia,
[tutto,
somma di eternità
fratta in istanti identici e distinti.

[...]

También es soledad el tiempo nuevo,
y en el largo verano
de rojos lubricanes cuántas veces
en ellos he pensado, en los que yacen,
Eva y Adán, tan cerca de este nombre
que juntos no pudimos
pronunciarlo y gozarlo en su rescate.
Qué nostalgia imposible
de una orfandad que no ha de cesar, sino
en el común descanso
bajo la misma tierra deseada,
mas sin vernos, ni hablarnos, ni
[sentirnos.
Frutos los dos de una anterior cosecha
Como nosotros de esta. Frutos todos
del barro primigenio al que tornamos.

Solitudine è pure il tempo nuovo,
e nella lunga estate
di crepuscoli rossi quante volte
a loro io ho pensato, a chi ormai giace,
Adamo ed Eva, accanto a questo nome
che non siamo riusciti
a pronunciare e insieme a riscattare.
Che nostalgia impossibile
di un abbandono che non ha altra fine
che il comune riposo
sotto la stessa terra amata, eppure
senza vederci, parlarci, sentirci.

Frutti entrambi di un'anteriore messe
come anche noi di questa. Frutti tutti
del fango primigenio a cui torniamo.

Eslabones de una cadena misma,
cuyo principio y fin desconocemos,
como también la hora
del paso inexcusable al otro lado.

Parti di una medesima catena,
di cui non conosciamo inizio e fine,
come pure il momento
del segnato passaggio all'altro lato.

Matteo Lefèvre

Parole-chiave: classicismo, Cortines, felicità, Orazio, petrarchismo

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri, di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

Paolo Piccirillo, *La terra del sacerdote*, Vicenza, Neri Pozza, 2013, pp. 240, eu 16,50,

ISBN 978-88-545-0670-1

Agapito è un carceriere involontario, incastrato dalla sorte in un ruolo che non ama, ma a cui non sa opporsi, anzi ci si affeziona perché paradossalmente, grazie a quel deprecabile compito, egli trova modo di esprimere la sua umanità inaridita, come un compassionevole sadico che infligge ferite per poterle poi curare quasi con amore. Flori è la prigioniera, una donna umiliata, ridotta ad animale di riproduzione nella meccanica di un commercio immondo e crudele.

In un Molise a cui la povertà sembra aver tolto ogni barlume di sensatezza morale, il rapporto particolare di Agapito e Flori si sviluppa a forza di silenzi e di dialoghi spezzettati fra dialetto e ucraino, e trovando spesso come unico luogo d'incontro il gesto antico e universale del coltivare la terra. Sono due vittime, in fondo, che dunque non dovrebbero che condividere il proprio dolore e tendersi la mano nel momento della fuga. Se Flori è davvero l'innocenza pura violata, lo stesso non si può tuttavia dire di Agapito, che nasconde alle spalle una storia torbida e che, pur con lo scopo di espiare il suo passato, si rende complice di un sistema criminale della peggior specie.

L'ambiguità di Agapito fa paura, perché assomiglia alla crudeltà dell'uomo saggio. A Stoccarda, dove era emigrato da giovane, era conosciuto come il Sacerdote, e da prete si comportava per la comunità italiana lì residente. Ai gesti e alle parole religiose si accompagnavano però atti, se non cattivi, accondiscendenti con chi peccava con violenza e prepotenza. Di fatto c'è una dinamica che Agapito non può fare a meno di seguire prima in Germania e molti anni dopo nella terra natìa: quella dell'uomo piccolo, ingobbito dal timore, inerte rispetto agli eventi, una sorta di don

Abbondio che fa fatica a confidarsi persino con Amalia, sua moglie, così come il personaggio manzoniano rifuggiva il confronto con Perpetua. *La terra del sacerdote* è la storia del tentativo di riscatto di un uomo che, negli ultimi anni della sua vita, si trova costretto a spalancare le ante dell'armadio in cui conserva un polveroso scheletro.

Gli emigranti vivono spesso in condizioni estreme, costretti in comunità ghettizzate, osteggiati, privati degli affetti al punto da inclinare verso la disumanità. È una conseguenza difficile da arginare e che nel corso dei secoli ha colpito le più diverse popolazioni nel momento in cui hanno dovuto sfuggire povertà e carestia. In quelle contingenze accadono cose a volte indicibili, e mi torna alla mente *Il popolo degli abissi*, il romanzo documento di Jack London, oppure le più recenti riflessioni di Gian Antonio Stella in *L'orda, quando gli albanesi eravamo noi* (Milano, Rizzoli, 2003).

È rimestando in quel torbido, nella realtà dura degli emigrati italiani in Germania, che Agapito ottiene la sua terra, la terra del sacerdote, più arida e avara di quanto aveva immaginato, forse proprio a causa del modo in cui è stata ottenuta, ma capace infine di fiorire, profittando della vicinanza della fanciulla ucraina, non a caso di nome Flori, e del "sacrificio umano" che è all'origine del loro rapporto. Un cerchio si chiude in qualche modo: gli sfruttati nelle fabbriche tedesche diventano sfruttatori delle genti dell'est. Il circolo perciò si presenta vizioso: dalla sofferenza dei primi pare discendere solo un desiderio di riscatto a tutti i costi, esasperato sino al punto di calpestare il prossimo, come se dal dolore potesse nascere solamente altro dolore, e nessuna compassione.

Si è detto prima dell'ambiguità del personaggio, ma altrettanto ambiguo, in senso buono, è lo stile con cui Paolo Piccirillo racconta l'intreccio di questa e delle altre vicende umane che costituiscono *La terra del sacerdote*. C'è l'ambiguità temporale e geografica fra quanto accade nel passato in Germania e lo svolgersi nel presente degli eventi molisani. C'è l'ambiguità di un punto di vista spesso volutamente laterale, lontano dall'oggetto o dalla scena su cui l'attenzione dovrà

convergere, come se gli eventi fossero tanto accidentali quanto fatalmente inevitabili. Emblematico in tal senso il volo perlustrativo dell'airone cinerino in cerca di cibo per i suoi piccoli (pp. 206-207): il far passare più volte l'ombra sopra al corpo che scopriamo essere l'ennesimo triste cadavere; l'avvicinarsi cauto al sangue «che la terra lentamente assorbe». La sequenza asettica dei movimenti dell'airone ci racconta, senza dirlo, quanto è successo qualche ora prima. Un'altra ambiguità capace di aumentare la forza comunicativa di un romanzo che non lascia indifferenti.

Sebastiano Bisson

Enrico Regazzoni, *Una parete sottile*

Vicenza, Neri Pozza, 2014, pp. 192, eu 16

ISBN 978-88-545-0836-1

Una parete sottile di Enrico Regazzoni (Neri Pozza, 2014) è un romanzo ampio e *lento*. Lo è, volutamente, come è lento il movimento centrale di una sonata o un concerto, e lo è in quel modo estenuato, sospeso, di certi adagi sinfonici mahleriani: contiene guizzi, certo, inaspettate accelerazioni, fremiti, impazienze e rulli di timpano, per così dire, ma resta pensoso, assorto, rimuginante dall'inizio alla fine.

Racconta della crescita di un bambino, poi ragazzo, in una cameretta divisa solo da una "parete sottile" dalla sala in cui quasi ogni sera la signora loro padrona di casa, da poco vedova e madre di quattro figli, suona il pianoforte con il piglio della concertista mancata. La sua educazione sentimentale è accompagnata dal flusso inarrestabile di questa musica, che quasi ogni sera immerge la stanza del ragazzo in correnti marine di suoni, e vi si rispecchia: il timbro del pianoforte condiziona la sua crescita, i suoi rapporti con il mondo, ne affina l'orecchio educandolo sia alle sottigliezze dei suoni più nascosti, sia alle sfumature di quegli altri suoni che sono le parole.

Regazzoni, nell'affrontare la musica, nel renderla anzi elemento condizionante e pervasivo, fa una scelta a tutta prima singolare: non la racconta propriamente, non parafrasa cioè con i mezzi del linguaggio verbale lo sviluppo delle idee musicali lavorando, come si fa di solito, di suggestive approssimazioni, di analogie, di retorica, nel rendere la forma, la struttura, come se musica e linguaggio andassero a parare dalla stessa parte, mirassero cioè sempre a una dimensione narrativa – potrebbe farlo sapientemente, ma non lo fa. Al suo personaggio non sembra interessare quanto avviene davvero in un brano musicale: anzi, il giovanotto dichiara in più di un luogo

che la musica in sé non gli interessa, che la ama ma non la capisce davvero («la musica non fa per me, è un'emozione eccessiva»), che gli interessa per ciò che rivela degli altri, cioè della signora pianista. La musica in sé, quella scritta nota dopo nota su una partitura, è come «una principessa morta» in una fiaba in cui nessun principe la bacerà – fuor di metafora, essa, «come la vita», «non esiste senza la sua interpretazione», e dunque solo di interpreti si può parlare, non delle intenzioni dei compositori. «A tutt'oggi non conosco la musica né i musicisti, so a malapena il nome di qualche grande compositore del passato, quelli che sono noti a tutti. Ma all'epoca non conoscevo neppure quelli» confessa quasi subito l'io narrante. A parte uno Schubert (riconosciuto attraverso il «piacere doloroso» che procura), o un Beethoven, scoperti quasi per caso tra gli autori eseguiti dalla vicina di casa, non compaiono nel romanzo riferimenti diretti ad autori; e restano misteriose al lettore, come al protagonista, tante composizioni citate, anche se viene naturale ricondurle al periodo aureo del pianismo, tra tardo Settecento e primissimo Novecento, perché il tono, il ritmo, i colori crepuscolari del romanzo sembrano escludere incursioni nella letteratura pianistica a noi contemporanea, o arretramenti a quanto composto prima dell'invenzione del pianoforte. Anzi, del pieno Novecento, come si legge in una pagina significativa in cui rievoca un concerto, il protagonista ripudia il carattere parodistico e sarcastico, la propensione al «ridicolo», la «manomissione di senso» operata sui materiali della tradizione. La rivelazione della musica è essenzialmente rivelazione di chi la suona: e ogni musica è ridotta, nella sensibilità del giovane narrante, a confidenza dell'interprete, a esternazione di stati d'animo, anzi di uno stato d'animo monocromatico, quello della «tristezza». La scelta del repertorio è «una somma di variazioni sul tema del dolore»: e anche gli esercizi di diteggiatura, le ripetizioni, le scomposizioni del fraseggio in microsequenze ripetute fino al raggiungimento della perfezione tecnica frammentano il linguaggio del dolore in unità base, declinano la sofferenza e la dichiarano. Le composizioni che vibrano attraverso la "parete sottile" evocano la storia di un'intera vita, sono «colonna sonora» rivelatrice di stati d'animo. Al punto che lui ascolterà con la stessa

attenzione, e con il medesimo senso di «vertigine», i singhiozzi e il pianto della signora schiantata dal dolore alla notizia della morte del marito.

C'è anche la letteratura, ci sono anche i libri, in questo romanzo denso come certi dormiveglia: e la letteratura vi è portata dalla madre del protagonista, vedova anch'essa, correttrice di bozze a casa, e poi, soprattutto da Rosa, universitaria di pochi anni più grande del ragazzo, che entra nella vita di lui prima come apprendista correttrice a fianco della madre, poi come innamorata. Ma ecco: note e parole, delibate allo stesso modo, con la medesima sensibilità, non comunicano, non si combinano, restano linguaggi di mondi separati. Le polifonie pianistiche dall'appartamento vicino non si contamineranno mai con le parole dei libri che provengono dalla cucina dove la madre e Rosa lavorano assieme a correggere bozze. Rosa e la vicina finiscono anzi per compensarsi e completarsi, l'una riempie i vuoti, i silenzi e le assenze dell'altra – nel senso che al protagonista verrà naturale tenerle separate, per un bel po', e non condividere con la sua ragazza (come con la madre) il segreto di quei *rendez-vous* notturni con le esecuzioni della vicina. Ma Rosa è il personaggio dinamico che porta un po' d'aria fresca in questo romanzo tutto o quasi di interni. Diventerà complice negli ascolti, e in sua presenza si affinerà ulteriormente la capacità del ragazzo di cogliere un senso nella musica, che ora gli suona come l'intonazione di una serie di domande profonde e misteriose, di richieste, di suppliche. Rosa farà di più: vuole sostituirsi a quella musica, iniettare realtà e vita vera, sfondare muri e aprire varchi nelle pareti. Tra i due sembra iniziare una tacita contesa: Rosa lo conduce *fuori*, lo riporta *en plein air*, a contatto con la vita veramente vissuta, in una dimensione di godimento del presente, mentre lui tende a ricondurla *dentro*, nella dimensione angusta della sua stanzetta, nel perenne rimuginio sul passato (quello altrui). Ma il giovanotto è fatto così: e sia pure colto in una fase di cambiamento e maturazione e apertura verso il mondo, resta, più che uno che vive, uno che ascolta e osserva vivere gli altri – quel genere particolare di *voyeur* che sono gli artisti e i letterati, sempre all'erta a captare segnali dal mondo che li

circonda, sempre impegnati a catalogare avidamente quei segnali. Anche quando Rosa lo porterà, un po' a tradimento, a pranzo dai vicini di casa, e gli farà conoscere i figli della vicina, in uno degli episodi più belli e vivaci dell'intero romanzo, lui rivestirà quel momento rivelatore di una patina contemplativa, lo assaporerà come sfondo di ondate di pensieri, sogni e fantasticherie; con puntiglio contemplerà gli oggetti dei vicini che il tempo ha reso carichi di senso, e da essi trarrà informazioni essenziali per la ricostruzione della biografia della signora pianista – informazioni che la sola musica non può dargli.

L'ultimo capitolo fornisce una spiegazione ed enuncia un cambiamento: alla base dell'atteggiamento del protagonista c'è, come all'origine del tumultuoso mondo interiore della pianista, una perdita, un lutto (per la verità, che il dolore dell'una convogliasse e guidasse il dolore dell'altro non è una sorpresa per il lettore avveduto sin dai primi capitoli.). L'assenza del padre, riflesso evidente dell'assenza del marito dall'altra parte del tramezzo, sembra giustificare tutti i silenzi, le fantasticherie insonni, l'annullamento di sé nell'ascolto. Solo quando (grazie a Rosa, certo, ma anche e forse soprattutto al distacco da lei, e alla perdita del buon amico Francesco, un personaggio secondario di cui non abbiamo parlato e che meriterebbe un discorso a parte) il protagonista troverà la forza di parlare del padre con sua madre avrà modo di uscire dalla dimensione angusta e dolorosa, passiva, in cui è cresciuto. Nel frattempo, anche la sua percezione della musica è cambiata, come è cambiato il repertorio pianistico della vicina: dalle espressioni più schiette della «tristezza» e poi del dolore, dalla rabbia impotente allo struggimento composto del ricordo, anche la musica è arrivata a una superiore sintesi, a una sublimazione che la rende soltanto musica, eretta come un'architettura con note che equivalgono a «materiali edili». Il rispecchiamento tra ciò che proviene dall'altra parte della parete e questa parte della casa si è compiuto.

Claudio Morandini

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Come scrivere una recensione

La parola “recensione” deriva dal verbo latino *recensere* (ossia ‘passare in rassegna’) e indica una tipologia di testo destinato alla pubblica diffusione (su rivista o quotidiano) che esamina – esprimendo una valutazione – un libro, un film, una rappresentazione teatrale, uno spettacolo di danza, una mostra, un convegno: genericamente, un evento culturale. Lo scopo della recensione è quello di persuadere il lettore ad acquistare o meno il volume o il dvd, oppure a fruire o meno del film o dello spettacolo recensito.

La recensione può avere un titolo, che può essere preceduto, come accade per gli articoli di giornale, da un occhiello e seguito da un catenaccio; può presentarsi suddivisa in paragrafi, il primo dei quali è di norma strutturato come un *lead* giornalistico, fornendo tutti i dati essenziali a identificare l’opera; in particolare, per quanto riguarda i libri, bisognerà indicare almeno: nome e cognome dell’autore, titolo (in corsivo), luogo di edizione, casa editrice, anno, numero di pagine (in numeri romani, in genere, va espresso il numero delle pagine dell’introduzione, qualora essa presenti una numerazione non in cifre arabe nel volume), codice ISBN e prezzo. Oltre alle suddette informazioni necessarie, si potrà, eventualmente, specificare il titolo della collana in cui il volume è inserito.

Il testo è composto da una parte espositiva, che fornisce obiettivamente informazioni sull’oggetto della recensione, e da una argomentativa, che esprime una valutazione sull’opera di cui si tratta.

La recensione ha una lunghezza di circa 2 o 3 cartelle (di 1800 o 2000 battute ciascuna); nel caso in cui ci si rivolga a un pubblico generico, vi si adopera un linguaggio semplice e piano, mentre, se essa è indirizzata a un pubblico di specialisti, va redatta servendosi appropriatamente di un lessico settoriale.

Per stendere una recensione, è sempre utile prepararne la scaletta.

Il *lead* illustrerà a grandi linee l'opera, oppure consisterà in una citazione tratta dal volume stesso; seguirà la presentazione più dettagliata del contenuto, eventualmente il suo riassunto (ad eccezione dell'*explicit*, ovviamente, nel caso di opere narrative, film *etc.*) e la contestualizzazione dell'opera. Nel caso di un romanzo, si darà qualche informazione sulla trama e su personaggi e temi principali, facendo sempre bene attenzione a non svelarne il finale.

Si potrà spendere qualche parola in più sul genere del libro, sul suo stile e sul linguaggio adoperato, facendo magari riferimento ad altre opere dello stesso autore, del medesimo genere o argomento, già pubblicate. Il finale consisterà in un'ipotesi interpretativa dell'opera e in un giudizio ben argomentato dell'autore dell'articolo.

Trattandosi, invece, di una recensione filmica, ci si soffermerà anche sulle tecniche espressive e su regia, attori, costumi, fotografia, sceneggiatura; nel caso di una recensione a uno spettacolo, si tratterà anche dell'allestimento scenico, degli attori e dell'aspetto tecnico di luci e suoni, così come l'allestimento e l'eventuale pubblicazione del catalogo sarà da valutare nel caso di una mostra.

È essenziale che ogni giudizio espresso – positivo o negativo – venga sempre motivato, nel caso dei libri soprattutto tramite citazioni di brani tratti dall'opera stessa, opportunamente scelti e inseriti nel tessuto dell'argomentazione.

Si ricorda, infine, che, in genere, nelle recensioni non si usa inserire note a piè di pagina: eventuali indicazioni bibliografiche verranno poste fra parentesi tonde.

Maria Panetta